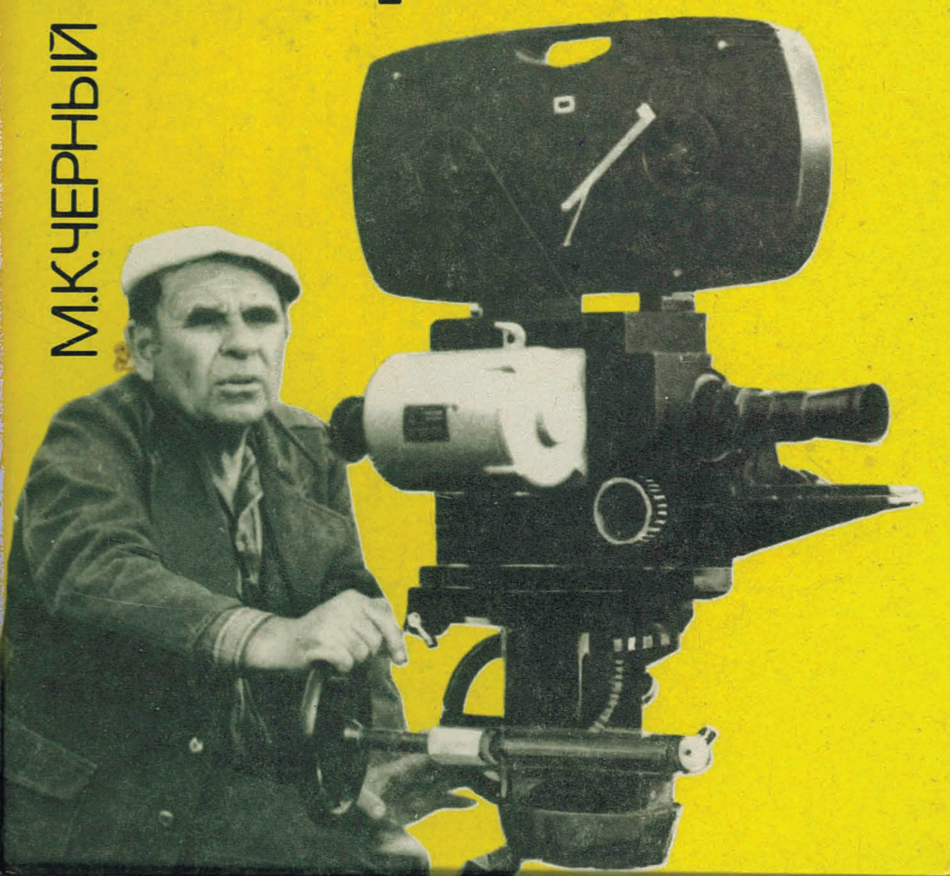
Черты операторского мастерства

М.К.ЧЕРНЫЙ



М.К.ЧЕРНЫЙ

Черты операторского мастерства

РАЗМЫШЛЕНИЯ
КИНООПЕРАТОРА

КИЕВ, «МИСТЕЦТВО», 1985



Автор этой книги, один из ведущих кинооператоров Киевской студии художественных фильмов им. А. П. Довженко, заслуженный деятель искусств УССР, лауреат Государственной премии СССР, посвятил свой труд раскрытию сложной природы операторского искусства, обобщению опыта, накопленного советской операторской школой, у истоков которой стояли такие известные мастера, как Э. Тиссэ, А. Головня, Д. Демуцкий, Р. Кармен, А. Москвин, С. Урусевский, Ю. Екельчик и многие другие.

Эта книга относится к числу немногих работ из области киноведения, где рассматриваются специфика и слагаемые операторского мастерства.

Издание, несомненно, вызовет интерес у практиков, теоретиков и многочисленных любителей кино.

Рецензенты:

Б. Н. Тарасенко, кандидат искусствоведения;
В. И. Орлянкин, лауреат Государственной премии, заслуженный деятель искусств УССР

Ч $\frac{4910020000-134}{М207(04)-85}$ 66—85

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ОБ АВТОРЕ

Советская кинооператорская школа вписала в историю мирового киноискусства незабываемые страницы. Творческое наследие мастеров старшего поколения Э. Тиссэ, Д. Демуцкого, А. Головни, А. Москвина, которое сегодня уже стало классикой, утвердило за профессией кинооператора статус подлинного искусства. С именами этих художников связано становление кинематографа социалистического реализма, его выдающиеся открытия в области изобразительной формы.

Сегодня мы с радостью отмечаем, что лучшие традиции отечественного операторского искусства достойно развивают мастера нынешнего поколения, к числу которых относится и автор этой книги, заслуженный деятель искусств УССР, лауреат Государственной премии СССР кинооператор Михаил Кириллович Черный.

Фильмы «В мирные дни», «Партизанская искра», «Разведчики», «Вдали от Родины», «В мертвой петле», «Сон», «Гадюка», «Цыган» и другие, снятые им на Киевской киностудии им. А. П. Довженко, уже много лет не сходят с экранов, волнуя своей жизненной правдой, высокими идеями все новые поколения зрителей.

М. К. Черный — художник, которому чужда самоуспокоенность, он никогда не останавливается на достигнутом, а пребывает в постоянном творческом поиске новых, созвучных сегодняшнему дню изобразительных приемов, его мастерство совершенствуется от фильма к фильму, являя собой образец высокого профессионализма и идейной убежденности.

Вклад М. К. Черного в киноискусство, в частности украинское, значителен и весом. Мне приходилось не раз слышать превосходные отзывы о творчестве Михаила Кирилловича из уст А. Д. Головни, который высоко ценил талант и организаторские способности этого художника.

Сегодня М. К. Черный, один из ведущих операторов Киевской киностудии им. А. П. Довженко, много сил отдает педагогической и общественной деятельности. В аудиториях кинофакультета Киевского государственного института театрального искусства им. И. К. Карпенко-Карого уже не один год он терпеливо и настойчиво воспитывает молодых кинооператоров. Он прививает им не только профессионально-технические навыки, но и чувство гражданской ответственности за свой труд.

Деловой и заинтересованный голос М. К. Черного, его объективное мнение сегодня авторитетно звучат на многих конференциях и обсужде-

ниях в Союзе кинематографистов Украины, где он возглавляет комиссию по операторскому, изобразительному мастерству. Секретарь правления Союза кинематографистов — это лишь одна из многих его общественных обязанностей. Анализ и оценка новых операторских работ, особенно при просмотре еще не законченных фильмов, — это вопрос сложный, деликатный, требующий и такта, и взыскательности. М. К. Черному эти качества присущи сполна.

В своей книге он, с моей точки зрения, умело сочетает научный подход к проблемам операторского мастерства с популярной доступной формой изложения материала. Это крайне важно, потому что в наши дни кинооператорское искусство интересует не только профессионалов, но и кинолюбителей, педагогов и популяризаторов кино.

М. К. Черный знакомит читателя с особенностями изобразительного решения своих фильмов, иллюстрируя рассказ многочисленными конкретными примерами. Обращаясь к истории нашего кинематографа, к творчеству корифеев операторского искусства, автор раскрывает истоки тех или иных традиций. Интересны также страницы, где речь идет о молодых наших кинооператорах.

Таким образом, рассказ о традициях умно сочетается с раскрытием того нового, что приносит нам современность.

Сегодня М. К. Черный завершил работу над фильмом «Контрудар», посвященным 40-летию Победы, готовит молодую смену операторов.

Хочется от души пожелать ему смелых творческих поисков и открытий в его напряженной, целеустремленной деятельности.

Т. В. ЛЕВЧУК, народный артист СССР

В своей замечательной книге «Глаз и солнце» (вышло уже девять или десять изданий только на русском языке!) С. И. Вавилов писал: «Играя в «прятки», ребенок очень часто решает спрятаться самым неожиданным образом: он зажмуривает глаза или закрывает их руками, будучи уверен, что теперь его никто не увидит, для него зрение отождествляется со светом» *. Действительно, мы порой не задумываемся над тем, что именно зрение, свет — главное в нашем восприятии мира... И это прямо и непосредственно относится к искусству кино...

Изобразительность лежит в основе кинематографа. При этом заметим, что, как ни странно, проблемам изобразительности, проблемам кинооператорского мастерства в киноведческой литературе уделяются считанные страницы. Вот почему представляется важным и злободневным сегодня затронуть наиболее основные аспекты пластического решения фильма.

Кинематограф обладает целым рядом свойств и особенностей, выделяющих его среди других видов искусства. Одним из таких феноменов является коллективный характер создания кинопроизведения. Роль оператора, значение его работы в сложном механизме кинопроцесса трудно переоценить. Именно кинооператор художественно и технически объединяет, сливает в единое целое то, что происходит на съемочной площадке перед кинокамерой. «В руках оператора, — писал выдающийся советский режиссер В. Пудовкин, — находятся те реальные технические возможности, при помощи которых можно осуществить отвлеченный замысел режиссера. А эти возможности бесчисленны...

---

* Вавилов С. И. Глаз и солнце.— М.: Изд-во АН СССР, 1976, с. 3.

Мысль режиссера в его работе над выразительностью экранного образа получает конкретное осуществление только тогда, когда технические знания и творческая изобретательность оператора идут в постоянном контакте, иначе говоря, когда оператор является органической частью производственного коллектива и принимает участие в создании киноленты с начала до конца» *.

Эту книгу я посвящаю своим коллегам, собратьям по искусству — кинооператорам.

Мысль написать эти вступительные строки пришла, когда работа над рукописью была закончена. Перечитывая написанное, уже больше с точки зрения читателя, чем автора, я как бы услышал вопрос: «Это что, новая киноведческая работа или воспоминания одного из операторов, сменившего кинокамеру на перо?»

Такой вопрос вполне оправдан. Многие годы я общался со зрителем посредством кинокамеры. И, надеюсь, это был разговор, в котором мы неплохо понимали друг друга. Во всяком случае всегда, — и тогда, когда я был еще совсем молодым кинооператором и держал в руках примитивный, с точки зрения сегодняшнего дня, киносъемочный аппарат, ручку которого приходилось вращать с определенной частотой, и вот теперь, по прошествии многих лет, когда появилась более совершенная кинотехника, — основной своей задачей считаю установить активный контакт со зрителем, понять его интересы, мысленно спорить с ним, убеждать.

Культура, духовные запросы нашего современника возрастают с каждым годом. Это постоянно ощущаем мы, кинематографисты, об этом же убедительно свидетельствуют социологические исследования, которые помогают всем нам глубоко и всесторонне уяснить, насколько плодотворны могут быть наши взаимоотношения со зрителем и в чем наши просчеты.

Многочисленные опросы, письма, выступления зрителей на кинофестивалях и т. д., их интерес к самому процессу рождения кинопроизведения говорит о качественно новом этапе сближения массового кинозрителя с искусством кинематографа.

---

* Пудовкин В. Режиссер и оператор.— Избр. ст. М.: с. 71, 81.

Работа кинооператора, ее специфика привлекает сегодня особое внимание как в плане сугубо творческом, так и в плане применения новейших научно-технических достижений, которые весьма существенно влияют на поиски кинематографом оригинальных средств выразительности. Колоссальные художественные, идейно-воспитательные возможности экрана могут и должны быть задействованы не в отдельных случаях, а во всех наших фильмах. Здесь огромное поле практической деятельности по изучению и воспитанию эстетического вкуса кинозрителей, по всестороннему подъему идейного уровня кинематографа.

В недавно принятом постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» говорится о том, что деятели кино должны сосредоточить усилия на «создании произведений, которые отвечали бы требованиям современного этапа коммунистического строительства, способствовали совершенствованию развитого социализма, пропагандировали ленинскую внешнюю политику СССР, активно разоблачали агрессивный курс империализма, точнее учитывали особенности современной идеологической борьбы на международной арене, повышали бдительность советского народа и его Вооруженных Сил, активно содействовали военно-патриотическому воспитанию» *.

Для того чтобы умело разоблачать лживую империалистическую подрывную пропаганду, необходима хорошо продуманная, единая, динамичная и эффективная система контрпропаганды. Слияние художественности и партийности.

Именно под таким углом зрения мне и хотелось поделиться с читателями накопленным многолетним творческим опытом, воспоминаниями. Отсюда и определенное сочетание воспоминаний с размышлениями о роли кинооператора и кинооператорского искусства в осуществлении больших идейно-политических, воспитательных, художественных задач, поставленных перед кинематографом нашей партией в эпоху развитого социализма.

---

* Правда, 1984, 6 мая.

Какими же качествами должен обладать кинооператор? Что таит в себе эта профессия?

Кое-кто полагает, что путь к операторскому мастерству недолог и несложен: дескать, достаточно иметь в руках исправную кинокамеру, затем выбрать правильную экспозицию (кстати, сегодня при наличии экспозиметров это не представляет большого труда) — и успех обеспечен. Нужно ли доказывать, что путь кинооператора к вершинам творчества намного сложнее, составные его многочисленны и непросты. Прежде всего несколько слов о чисто профессиональной стороне дела. Кинооператор должен непременно обладать чувством композиции, глубокими познаниями в оптике и кинопленке, знать возможности того и другого, владеть способами их точного применения. Но мастерство освещения кинокадра, глубокое и всестороннее освоение вспомогательной операторской кинотехники — все это элементарные, непреложные условия профессии кинооператора. Мне же хочется расширить границы ее понимания и поговорить о кинооператоре-художнике, тонко понимающем, чувствующем изобразительную культуру фильма.

Кинооператор, как никто другой в большом творческом коллективе, создающем кинокартину, сочетает в себе (должен сочетать!) художественные и технические знания, необходимые для воплощения на кинопленке изначального замысла. Но и это еще далеко не все. Он должен быть хорошим организатором, уметь руководить своими ассистентами, бригадой киноосветителей. Под его же началом находятся и механики съемочной аппаратуры с операторскими кранами, тележками и прочими приспособлениями для успешной, качественной съемки. Это он, кинооператор, решает порой весьма непростые технические проблемы, скажем, съемку с движения, что нередко бывает довольно сложно, так как все время нужно следить за освещением актерских сцен, за качеством цвета, за переводом фокуса, за плавностью движения кинокамер... Вместе с режиссером и художником-гримером кинооператор определяет грим актеров, с художниками по декорациям и костюмам участвует в рассмотрении и утверждении эскизов декораций и костюмов, словом, отвечает наравне с режиссером-

постановщиком за идейно-художественное качество фильма. Все это составные многогранной деятельности оператора-постановщика.

Вспоминается высказывание С. М. Эйзенштейна об Эдуарде Тиссэ, с которым он долгое время работал и личные качества которого высоко ценил: «Невозмутимая флегма и дьявольская быстрота. Молниеносный темперамент и кропотливость педанта. Быстрота хватки и безропотная долготерпимость в поисках и достижении нужного эффекта. Они уживаются в нем рядом. Феноменальная выносливость — во льдах и песках, туманной сырости Севера и тропиках Мексики, на арене боя быков, в штормах на кораблях или в ямах под проходящими танками и конницей — она достойна грузчика, пахаря, забойщика, метростроевца. И точнейшее ощущение еле уловимого нюанса, того «чуть-чуть» в материале, откуда (как принято говорить) начинается искусство, — ощущение, которое роднит Тиссэ с изысканнейшими мастерами пластических искусств... Это сочетание тончайшего и точнейшего умственного труда с величайшими трудностями его физического воплощения» *.

Работая над этой книгой, я пытался по возможности реже прибегать к специальной терминологии, дабы максимально приблизить ее к массовому читателю. Обращаясь к прошлому, размышляя о настоящем и будущем операторского искусства, я, разумеется, в большинстве случаев высказываю свою личную точку зрения.

В современном киноискусстве много видов и форм: кроме художественно-игрового, активно развивается кинодокументалистика, научно-популярное кино, телевидение... Вполне допускаю, что кое-кто из моих коллег, работающих в этих видах кинематографа, не со всеми моими взглядами будет согласен. Это естественно, ибо искусство всегда несет на себе отпечаток личности художника, его мироощущения, творческих устремлений. Главное, что занимало меня на протяжении всей работы над книгой, это

---

* Эйзенштейн С. М. «25 и 15».— Избр. ст. М.: Искусство, 1956, с. 126.

желание показать, сколь действенно может быть искусство экрана в отражении действительности, конкретных черт той или иной эпохи. Развитие кино и его изобразительного начала насыщено постоянным, упорным, напряженным преодолением трудностей и противоречий. Скажу откровенно: я не припоминаю ни в своей творческой биографии, ни в работе моих коллег ни одного периода, свободного от противоречий, ошибок. Такова жизнь, и я не пытался скрыть от читателей сложность кинопроцесса. Будет ли это интересно? Надеюсь, что да.

Здесь настало время сказать, кому адресуется книга. Она рассчитана не только на специалистов кино и тех, кто мечтает ими стать, но и на самый широкий круг читателей, активно интересующихся работой художников, творящих магию киноискусства.

Быть может, мой рассказ покажется недостаточно стройным, последовательным и увлекательным, — что ж, я оператор, а не писатель, и взялся за перо с искренним желанием рассказать о нашем сложном творчестве, о своих коллегах, о мужественной и интересной профессии кинооператора.

ДВИЖУЩЕЕСЯ ИЗОБРАЖЕНИЕ

История молодого, не отметившего еще и первой своей столетней годовщины искусства кино насчитывает сегодня много томов исследований, изданных в разных странах мира. Несмотря на методологические различия и неодинаковый политический подход к отбору, обобщению и научной оценке фактов, историки кино сделали, в общем, уже много для того, чтобы сохранить для будущего первые этапы становления и развития кинематографа. При этом, однако, следует заметить, что, наряду с идеологическими противоречиями, не все страницы истории кино, искусства, которое создавалось и создается коллективом художников, освещаются с равноценным вниманием исследователей. Скажем, нераскрытыми остались тайны творческой лаборатории создателей первых лент, — мы увидели уже результат, сам же процесс создания фильмов был вне поля зрения.

Право называться искусством кинематограф завоевал не сразу, немалая заслуга в его признании принадлежит кинооператору.

Профессия эта вначале была окружена ореолом таинственности, «туманом волшебства». Нередко сами кинооператоры создавали вокруг себя и своей профессии этакий занавес нарочитой загадочности, недоступности, всячески подчеркивая необычность процесса кинопроизводства, прежде всего с технической точки зрения. Вот почему кинооператор, как человек, посвященный в магию кинотворчества, в те времена привлекал особое внимание.

Но таинственность была заложена не только в эффекте движущегося изображения, но и в самом открытии: наконец-то появилась возможность воспроизводить, запечатлевать движение! Сегодня большинство кинозрителей не задумываются над тем, как удается кинооператорам заснять, а потом и показать на экране движущееся изображение.

В отечественной и мировой литературе уже достаточно полно и всесторонне описан длительный и сложный процесс возникновения кинематографа. Но не надо забывать, что кино имеет и свою огромную предысторию. Археологи, историки находят в разных местах земли изображения движущегося человека, животных... Еще в глубокой древности люди стремились запечатлеть окружающую их жизнь в рисунках на камне, в поделках из глины и при этом старались максимально передать жизнь такой, какова она есть в действительности, т. е. в движении. Но самая яркая, самая «живая» картина или скульптура могли передать только одно мгновение жизни, застывший ее миг.

Заманчивые попытки получить движущееся изображение предпринимались давно. Задолго до изобретения кинематографа появилась оригинальная игрушка — стробоскоп, позволившая впервые получить движущиеся изображения. В ее основе лежит особенность человеческого зрения сохранять зрительный образ примерно в течение 0,1 секунды. Если промежуток времени, разделяющий два зрительных впечатления, не превышает 0,1 секунды, то эти впечатления сливаются. Таким образом, отдельные изображения, если они быстро следуют друг за другом, воспринимаются как бы в непрерывном движении.

Еще древнеримский философ-материалист Тит Лукреций Кар в своем трактате «О природе вещей» заметил: «Нам кажется, что изображения начинают двигаться, если они исчезают одно за другим и сменяются новыми образами в новых положениях».

Это свойство человеческого зрения, принцип стробоскопа, далее фотографический аппарат и проекционный фонарь («волшебный фонарь») в своем сочетании и легли в основу кинематографа. Появление в конце прошлого столетия на экране первых движущихся изображений (например, движение поезда, людей, воды) воспринималось как сенсация. Но постепенно, по мере того, как усложнялась и совершенствовалась кинотехника, изменялись и задачи операторов. Надо сказать, что далеко не сразу кинооператор был возведен в ранг художника. Долгие годы с этой профессией связывали сугубо технические, исполнительские функции в создании кинопроизведения. Фиксация разворачивающихся перед камерой событий, фотография факта без художественно-изобразительного отношения — таким был удел кинооператора в первые годы становления кинематографа. Но в то же время показательно, что первооткрыватели кинематографа братья Люмьер отдавали своим операторам Промино и Месгишу полное право на авторство в создании фильмов, они сами разъезжали по миру в поисках нового сенсационного материала.

Возрастающая популярность кино содействовала расширению производства фильмов, стимулировала дальнейшие поиски уже не только в области техники, но и в области художественного осмысления материала. Еще в 1898 году Жорж Мельес произвел переворот в технике киносъемки. Он переступил границу натуралистической фотографии. Используя специальные приемы фотосъемки — двойную экспозицию, комбинированную съемку, различную оптику, химическую обработку, — Ж. Мельес создает совершенно новую форму кинематографического зрелища. Хорошие фильмы, утверждал он, не могут создавать те, кто не заботится об искусстве. Говоря об используемых им трюках, Жорж Мельес отмечал: «Применяя все эти трюки в нужных комбинациях и с особым умением, я без колебаний заявляю, что сегодня в кино возможно создание самых невероятных, самых немысли-

мых вещей. Умело примененный трюк, при помощи которого можно сделать видимыми сверхъестественные, воображаемые, нереальные явления, позволяют создавать в истинном смысле этого слова художественные зрелища, дающие огромное наслаждение тем, кто может понять, что все искусства объединяются для создания этих зрелищ» *.

И хотя Ж. Мельес сам не был кинооператором, его подход к кинематографу значительно поднял престиж профессии кинооператора. Но это произошло не сразу.

Методы производства первых фильмов были таковы: создатель картины зачастую являлся одновременно и режиссером, и оператором, и лаборантом. В большинстве случаев он работал на свой страх и риск в собственном киноателье. Лишь постепенно, по мере дальнейшего развития кинематографа, возникает дифференциация обязанностей создателей фильма, причем в режиссерском амплуа выступают в большинстве случаев все те же операторы. К слову сказать, и в наши дни нередко происходит такая миграция.

Рождались новые приемы создания фильмов. Кинооператору уже приходится работать в больших декорациях, как на натуре, так и в павильоне, снимать массовки, постоянно разрабатывать новые способы работы с киноаппаратом, оптикой, светом. Камера начинает двигаться при съемке, становится все более свободной, что значительно расширяет изобразительный и драматургический диапазон кино.

Постепенно кинематограф переходит от кустарного к промышленному производству.

Характерным является тот факт, что с созданием кинопромышленности роль оператора как основной фигуры в создании кинопроизведения отходит на второй план. Вероятно, для этого периода такое явление было закономерным. Ведь подавляющее большинство фильмов было коммерческого плана, художественная, изобразительная сторона которых не выдерживала критики.

---

* Теплиц Е. История киноискусства. 1895—1927. — М.: Прогресс, 1968, с. 32.

В талантливых же работах кинокамера становилась не только фиксатором тех или иных событий, но и рассказчиком, ведущим повествование.

Подлинный подъем кинематографа, становление его как искусства начался у нас в стране в середине 20-х годов. Именно к этому периоду относится и зарождение советской операторской школы.

В фильмах «Броненосец «Потемкин», «Арсенал», «Земля», «Мать» впервые перед кинооператорами были поставлены конкретные идейно-художественные задачи и применены новаторские методы изобразительного монтажного решения картины. Этот опыт обогатил молодую советскую кинематографию идейно и эстетически. Именно в этих кинопроизведениях начали формироваться характерный стиль и специфические черты советской операторской школы, которую отличает особая выразительность, а не только изобразительность.

История многонационального советского кино знает немало имен кинооператоров-художников, чье творчество знаменует целые этапы в развитии не только операторского искусства, но и в целом кинематографа. Ниже мне бы хотелось вкратце остановиться на работе этих мастеров, не претендуя на исчерпывающую оценку их творческого вклада.

В числе основоположников отечественной операторской школы прежде всего необходимо назвать Эдуарда Тиссэ. Именно он вписал незабываемые страницы в киноленининиану, запечатлев на экране исторические мгновения встреч и выступлений В. И. Ленина. Он же был вместе с С. Эйзенштейном создателем «Броненосца «Потемкин».

Мне, уже проработавшему в кино около полувека, посчастливилось лично знать Эдуарда Тиссэ, художника удивительной скромности, не любившего акцентировать внимание на своих заслугах.

Вспоминая о своей первой встрече с В. И. Лениным, Э. Тиссэ писал: «...Бесчисленные рассказы о нем (Ленине.— *М. Ч.*) не передавали и десятой доли обаяния и величественной простоты его облика.

Владимир Ильич шел неторопливой, спокойной походкой, у него был задумчивый и сосредоточенный вид; когда он вглядывался в людей, лицо его озаряла милая, приветливая улыбка. Ильич был в своем неизменном черном демисезонном пальто и в серенькой кепке. Не доходя до грузовика, он остановился, вынул маленький блокнот, огрызком карандаша что-то записал и не спеша снова положил в карман. Он подошел к автомобилю и, увидев меня с киноаппаратом, негромко и серьезно сказал:

— Поменьше, товарищ, снимайте меня, а побольше тех, кто будет меня слушать,— товарищей, уходящих на фронт».

Со свойственным ему вниманием к людям и поразительной памятью Владимир Ильич и в дальнейшем, во время последующих киносъемок, узнавал Эдуарда Тиссэ, «сочувственно улыбался», поворачивался к аппарату лицом, чтобы облегчить съемку. «И сегодня опять будете снимать?» — спросил В. И. Ленин с улыбкой, увидев Тиссэ в июле 1920 года в Петрограде на конгрессе Коминтерна. «Конечно, Владимир Ильич!» — ответил Тиссэ и, стараясь не отставать, пробрался вслед за Лениным на балкон Зимнего дворца. Площадь внизу была запружена народом, это была небывалая по мощи манифестация в честь Ленина, в честь конгресса Коминтерна. Снимая эти драгоценные кадры, Эдуард Тиссэ проявил необыкновенную дисциплинированность, бережно расходуя каждый метр кинопленки для того, чтобы запечатлеть вождя среди людей. «Стараясь не мешать Ильичу, я снимал крупные планы и от крупного плана лица, в левой стороне кадра, — общий вид волнующегося внизу моря людей».

В 1920 году, — вспоминал далее Э. Тиссэ, — я снимал Владимира Ильича дважды. У меня было совсем мало пленки, когда я увидел Ленина в президиуме заседания исполкома Коминтерна. Я мог заснять только момент беседы Ильича с делегатами.

[...] 1 мая 1920 года я увидел Владимира Ильича на закладке памятника Карлу Марксу. Владимир Ильич, очень оживленный и бодрый, был без пальто, в темном костюме и темном кепи. В этот день, как, впрочем, и всегда в те годы, я имел очень мало пленки и берег ее для съемки особенно интересных, динамических кадров. Мне удалось заснять Ильича, когда он расписывался на

металлической пластинке. Мне на всю жизнь врезалась в память эта встреча. Владимир Ильич узнал меня, ласково поздоровался и даже кому-то сказал: «Надо посторониться, человек работает, не нужно ему мешать» *.

Кадры, запечатлевшие В. И. Ленина, вошли в историю кинематографа как одно из неоспоримых доказательств важности и значимости творчества оператора. В них проявилась личность художника, донесшего до нас дорогой всем образ вождя революции.

Эдуард Тиссэ один из первых в нашем кинематографе заставил соотносить работу оператора с творческим началом, а не только с техническим ее воплощением.

Э. Тиссэ справедливо называют наравне с С. Эйзенштейном создателем «Броненосца «Потемкин». И это действительно так. При всей гениальности С. Эйзенштейна ему нужен был такой оператор, как Тиссэ. Изобразительная культура этого фильма на многие годы вперед определила развитие советской операторской школы. Фильм был снят в 1925 году. Это было начало яркого восхождения отечественного киноискусства. И начало великолепное. Можно писать отдельные исследования о портретных характеристиках, ракурсах, пейзажных планах «Броненосца «Потемкин» (до сих пор бытует выражение «пейзажи, как у Тиссэ»), но главное, что хочется отметить прежде всего, — это гармоничность, цельность режиссерско-операторской работы, впервые показавшей, каких результатов можно достичь, если за создание фильма берутся не просто профессионалы, а единомышленники.

Надо сказать, что камера Тиссэ всегда была «в точке», т. е. он умел тонко и точно прочувствовать замысел режиссера, и не только найти верное пластическое решение, но во многом развить и обогатить идеи фильма.

В числе выдающихся мастеров операторского искусства особое место занимает имя А. Д. Головни. Он пришел в кинематограф в середине 20-х годов, в период становления и бурного раз-

---

* Самое важное из всех искусств: Ленин о кино. — М.: Искусство, 1963, с. 127—131.

вития киноискусства социалистического реализма. Сегодня, когда прошли годы, вклад А. Д. Головни, соавтора фильма «Мать» (режиссер В. Пудовкин), ставшего не только отечественной, но и мировой киноклассикой, — трудно переоценить.



А. Головня.

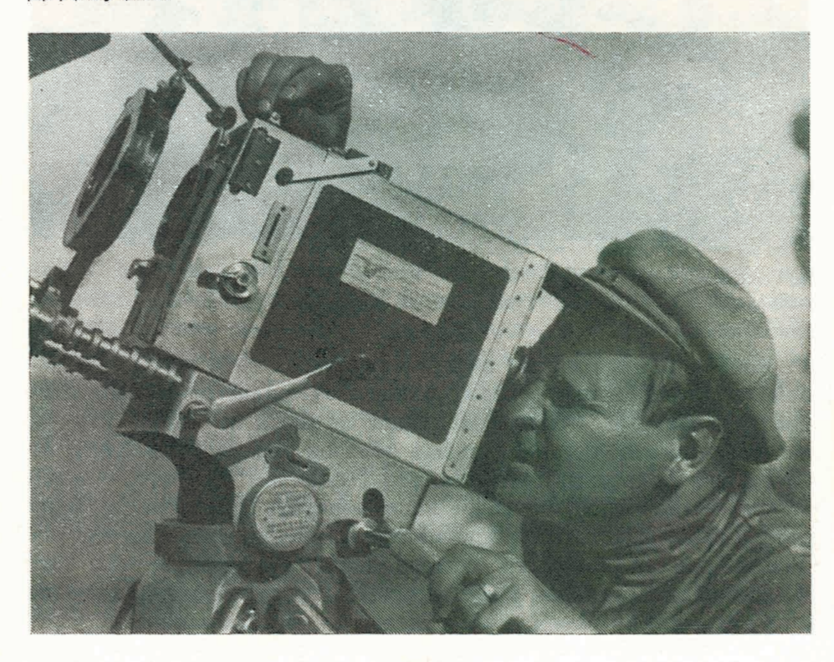
Работа А. Д. Головни сразу обратила на себя внимание особой одухотворенностью, продуманностью изобразительных компонентов фильма. Образ Революции, который возникает как бы из совокупности индивидуальных образов героев, потребовал от оператора филигранной работы над созданием портрета, — необходимо было через пластику лица передать духовную глубину персонажей, раскрыть их психологию. И, несмотря на весьма ограниченные возможности осветительной аппаратуры тех лет, А. Д. Головне удалось реалистично, достоверно показать героев в их духовном развитии, в становлении их мировоззрения.

Сам Анатолий Дмитриевич считал наиболее удачными в этой ленте именно портреты и актерские сцены. Он применил ракурсную съемку, что было новым для того времени, и нижнюю подсветку глаз, позволившую более точно передать психологическое состояние героев.

Большое внимание в картине уделялось натурным съемкам. Вспомним знаменитые символичные кадры городового, олицетворявшего деспотизм царизма.

Нижняя точка, с которой был снят городовой, его ноги, занимающие значительную часть экрана, как бы заслоняют от зрителя весь мир. Такое решение образно и точно отражало эмоцио-

Д. Демуцкий.



нальное состояние героев, включало зрителя в активное переживание. Это был бесспорный успех оператора, свидетельствовавший о его художественном даровании.

Впечатляющи в этом фильме и кадры ледохода, ставшие в лучшем смысле слова хрестоматийными. Образ весенней природы символизирует пробуждение народа: все сметающая на своем пути масса льда снята так, что происходит невольное отождествление стихии природы со стихией революции, несущей обновление, возрождение.

Анатолий Дмитриевич, рассказывая о съемках этого эпизода, подчеркивал одно из непременных качеств оператора — психофизическую подготовку. Ведь эти кадры приходилось снимать и с движущейся льдины, и с висящей прямо над лавиной ледохода перекладины. Да, конечно, физическая подготовка оператора очень важна. Но главное было все же в том, что творческая изобретательность, выдумка, смелость — все работало на замысел, идею картины. Мы и сегодня восторгаемся непревзойденным мастерством А. Д. Головни в создании единой изобразительно-монтажной композиции, широтой диапазона изобразительно-выразительных средств.

Мне посчастливилось не раз беседовать с А. Д. Головней, присутствовать на его встречах с молодыми операторами, которым он настойчиво советовал искать новые яркие идеи, оригинальную изобразительную форму, создавать образы современных героев. Он говорил, что кинематограф ждет от них не очередной производственной единицы, а новаторских произведений, близких и понятных зрителям.

И, думается, фильмы, снятые А. Д. Головней, — «Мать», «Потомок Чингисхана», «Минин и Пожарский», «Суворов» и многие другие, — стали воплощением именно такой творческой устремленности. По сей день операторы разных поколений учатся у Головни самым разнообразным кинооператорским приемам, особенно созданию реалистического, психологически точного портрета.

...Как святая святых берегу я книгу Анатолия Дмитриевича с его теплой, дружеской надписью. Он много внимания уделял украинскому кинооператорскому творчеству. В последние годы

своей жизни А. Д. Головня не раз приезжал в Киев, в частности принимал участие в работе IV Пленума правления кинематографистов республики по проблемам изобразительного мастерства (25 апреля 1978 г.), во время которого у меня и состоялся с ним интересный, полезный разговор. Запись его я тщательно храню в своем дневнике. Хочу привести некоторые выдержки из этой беседы. Уверен, они заинтересуют читателя. Анатолий Дмитриевич с большой симпатией отзывался об украинских операторах: «Я считаю, что в истории советского кино существует украинская операторская школа, у которой есть свои, очень характерные прогрессивные черты и начинания. Вы владеете удивительным умением соединять в своей работе реалистичность, я бы сказал, придирчивую требовательность к правдивости изображения с поэтичностью, с взволнованным сугубо национальным подходом к тому, что вы изображаете».

Анатолий Дмитриевич тепло вспоминал Д. Демуцкого, Ю. Екельчика, Н. Топчия, А. Панкратьева, И. Шеккера, Н. Кульчицкого и других мастеров украинского кино. Я был поражен его точными характеристиками, его поразительной профессиональной памятью. В каждом из названных художников он подмечал то главное, что действительно отличало их творчество. При этом он говорил о том, что наш кинооператорский коллектив в Киеве и в Одессе сложился не случайно. Головня неоднократно делал акцент на слове «школа», я позволил себе возразить, так как посчитал это несколько претенциозным. Анатолий Дмитриевич не стал спорить, хотя я почувствовал, что не убедил его.

Критерием профессионализма кинооператора Головня считал мастерство киноизображения, мастерство выполнения самой операции киносъемки. Композиция кадра, освещение и экспозиция — вот суть и содержание творческо-производственной работы оператора. «Для того чтобы снятые кадры кинокартины, — говорил Анатолий Дмитриевич, — приобрели значение художественного образа, убедили зрителя своей достоверностью, доставили ему эстетическое наслаждение, они должны иметь выразительную композицию, интересное освещение и, конечно, правильную фотографическую экспозицию».

Спор об изобразительности и выразительности, о кинематографичности и фотографизме, живописности и экспрессии приобретает особое значение сегодня, когда уже преодолена ограниченность метража, времени, — появились расширяющие метражные и временные рамки многосерийные телефильмы.

Заслуги украинской операторской школы А. Д. Головня связывал с традициями ее основоположника, выдающегося художника — Даниила Порфирьевича Демуцкого.

Д. П. Демуцкий — оператор, которого по праву, так же, как и А. П. Довженко, называют «поэтом экрана», удивительно тонко чувствующим художественные стороны фотографического изображения. Действительно поэтическим был каждый кадр Демуцкого, будь то портрет или картины природы. Как оператор относился к своему герою, событиям, какой видел природу — все это находило отражение на экране. Ни одного проходного кадра — каждый наполнен светом, по-особому насыщенным светом, который как бы окружает героев дымкой романтики и подвига. Знаменитые яблоки сняты так, что их символика воспринимается как философское воплощение мысли о вечности жизни.

Фильм «Земля», вершина мастерства Демуцкого, — это картина, в которой наиболее полно и ярко раскрылось дарование Демуцкого-художника. Примером личностного, авторского отношения может служить буквально каждый кадр фильма, настолько все продумано, выверено, выстрадано.

Вспоминается, с каким триумфом были показаны в 1933 году фрагменты фильма Довженко и Демуцкого «Иван» на Венецианской киновыставке (тогда еще не вошел в практику термин «кинофестиваль»). Народный артист СССР Г. Л. Рошаль, творческие связи которого с украинским кино весьма крепки, рассказывал о волнении, охватившем зрителей в Венеции, когда на экране проплывали великолепные панорамы Днепрогэса, просторов украинских степей, Днепра. Особое впечатление, вспоминал Рошаль, произвели кадры ночного Днепрогэса, где Иван впервые всматривается в очертания великой социалистической стройки. Волнение героя передавалось и зрителям, сидящим в зале. «В эти минуты, — продолжал Рошаль, — я сполна ощутил, какой силой воз-



У кинокамеры (справа) Д. Демуцкий, в центре — А. Довженко, у кинокамеры (слева) Ю. Екельчик.

действия может обладать экран, если авторы фильма — настоящие художники».

Еще в 1927 году, в период немого кино, в содружестве с режиссером Г. Стабовым Демуцкий снял фильм «Два дня», который и сегодня нас поражает психологической глубиной, социальной содержательностью, динамичностью драматургии, мастерством портретной характеристики. Д. Демуцкий уже тогда, т. е. в середине 20-х годов, отличался умением подмечать и акцентировать типичное, не забывая при этом о роли фона, пейзажа в воссоздании подлинной атмосферы эпохи гражданской войны. Ворон на трупе коня, далекий взрыв, разбитая тачанка, мертвый белогвардеец, окоп, патронные гильзы, пустынная дорога — детали и приметы недавнего боя... Другая запоминающаяся картина: Антон, старый дворецкий, проходит через анфиладу опустевших комнат господского дома. Сколько тонкой проницательности и находок, высокого



Д. Демуцкий, И. Шеккер (слева направо).

художественного вкуса и понимания психологического состояния героя в операторском решении этих кадров! Или, скажем, сцена, когда Антон остается один в своей комнатушке: блуждающий отсвет одинокой свечи, пробегающий по лицу погруженного в тяжелые раздумья героя.

Тяготение к живописности было характерно для операторского мастерства Д. Демуцкого, особенно для фильмов, созданных им в содружестве с А. Довженко. Именно в них сполна раскрылся поэтический талант Демуцкого. Понятие «пейзаж» никогда не воспринималось им упрощенно. От статичности он постепенно переходил к динамике, к панораме. Изображение природы всегда было оригинально, поэтично, наполнено содержательностью, драматургически осмысленно. Однако не следует думать, будто пейзажи — то единственное, что выгодно отличает этого мастера и заслуживает особого внимания. Палитра Демуцкого необычайно

богата красками. В дальнейшем, все более углубляясь в рассмотрение сущности кинооператорского искусства, мы еще не раз вернемся к творчеству этого художника, в частности к созданным им образам героев и «антигероев».

Здесь мне бы хотелось сделать небольшое отступление и заметить, что такое несколько обособленное рассмотрение творчества выдающихся кинооператоров, в котором я отнюдь не претендую на исчерпывающий анализ их достижений, конечно же, весьма условно. Кинопроизведение — это синтез, слияние творческих усилий многих художников, это результат труда единомышленников, объединенных общими идеями, задачами, близкими художническими устремлениями.

Еще одним ярким примером этого явилось творческое содружество двух выдающихся мастеров советского экрана — режиссера И. Кавалеридзе и оператора Н. Топчия. Исследователи самобытного искусства И. Кавалеридзе — интересного скульптора, кинорежиссера, драматурга — неоднократно подчеркивали, что Н. Топчий многое сделал для того, чтобы замыслы Кавалеридзе воплотились на кинопленке. Отталкиваясь от эстетики скульптуры, ее выразительных средств, режиссер ставил перед оператором задачу найти своеобразный ее эквивалент в кино. В особых, замедленных, эпических ритмах, в оригинальной пластике, композиции, живописности отразились индивидуальные черты искусства Н. Топчия. Я не припомню оператора, который умел бы с таким мастерством выстраивать каждый кадр, насыщать его драматизмом, монументальностью. В творческом наследии Н. Топчия много фильмов, среди них не потерявшие и сегодня своей привлекательности «Эскадрилья № 5», «Истребители», «Ветер с Востока», «Дорогой ценой», «Штепсель женит Тарапуньку», «Лилея», «Млечный путь», «А теперь суди...» и многие другие. И все же наиболее ярко творческий почерк этого художника проявился именно в картинах, снятых в содружестве с И. Кавалеридзе.

Искусство Н. Топчия, период его работы с И. Кавалеридзе, несомненно, одна из интереснейших страниц истории развития советской операторской школы, которая требует более полного освещения в исследованиях теоретиков кино.

Среди признанных художников украинской операторской школы имя А. А. Панкратьева занимает особое место. Помимо большого количества снятых им фильмов («Мирабо», «Молодость», «Александр Пархоменко», «Крутые ступени» и т. д.), он внес огромный вклад в научно-техническое и творческое решение сложных комбинированных съемок во многих картинах, в частности в фильмах: «Богдан Хмельницкий», «В далеком плавании», «Зигмунд Колосовский», «Человек № 217», «Голубые дороги», «Подвиг разведчика» и других. Эта особая сфера деятельности А. Панкратьева, равно как и его энтузиазм, энергия в организации кинолюбительства в нашей республике, заслуживают серьезного внимания критиков и достойной оценки на страницах истории украинского кино. По моему глубокому убеждению, А. Панкратьев на своем долгом творческом пути не встретил должного чуткого подхода к своей работе. Между тем все, кто беседовал с ним, кто хотя бы немного вникал в его многостороннюю деятельность, вынес убеждение, что он таил в себе огромный творческий потенциал, глубокое понимание тонкостей операторского искусства. И трудно расстаться с чувством сожаления о том, что А. А. Панкратьев — бесспорно, глубоко одаренный, знающий художник, еще в начале 30-х годов преподававший операторское мастерство в Киевском институте кинематографии, — не оставил теоретического наследия. В связи с этим снова вспоминается беседа с А. Д. Головней, в которой он не раз акцентировал внимание на бережном отношении к творческому опыту мастеров старших поколений, на развитии лучших традиций советского киноискусства.

Наследие выдающихся операторов Э. Тиссэ, А. Головни, Д. Демуцкого, Р. Кармена, А. Москвина, С. Урусевского, Ю. Екельчика, Н. Топчия, А. Панкратьева и многих других — это тот живительный источник, который и сегодня питает творческие поиски кинематографистов, стимулирует открытие новых пластических средств. Поле деятельности здесь поистине безгранично, ибо безграничны изобразительные возможности кинематографа.

«За первое полустолетие из бездонного кладезя возможностей кинематографа, — писал С. М. Эйзенштейн, — реализованы лишь крохи... Перед ним своя громадная и сложная стихия возможно-

стей, которыми надо овладеть не менее, чем человечеству в целом надо овладеть благотворной стороной открытий атомной эры новой физики». То, о чем писал Эйзенштейн, относится непосредственно и к кинотехнической, и к художественно-творческой стороне мастерства кинооператора.

Арсенал изобразительных и технических средств, свет, оптика, пленка — все это компоненты, слагаемые индивидуального почерка оператора. Но освоение технических приемов, высокая изобразительная культура не принесут сами по себе успеха, если они не будут оплодотворены целеустремленностью, глубоким осмыслением драматургического материала. Примеров, подтверждающих эту мысль, в истории кино немало. Известно, что открытый кинематографом еще в 1912 году важнейший изобразительный прием — крупный план — был не сразу по достоинству оценен. Лишь выдающиеся советские режиссеры С. Эйзенштейн, А. Довженко, В. Пудовкин, чье творчество проникнуто пафосом революции, ее высоких идей, сумели сполна раскрыть широчайшие выразительные возможности этого приема.

Как-то в беседе тогда еще совсем молодой Ю. Екельчик высказал мысль о том, что выразительность кадра достигается только в случае, когда оператор одержим идеей, подлинной страстью и стремлением к правде. Если же этого нет, никакие операторские мудрствования — освещение, оригинальные точки съемки, ракурсы, движение аппарата — не спасут картину от фальши и безвкусицы. Эти слова были сказаны моим коллегой более сорока лет тому назад, но они сохраняют свою актуальность и сегодня.

Одной из отличительных особенностей искусства кино является то, что усилия многих художников — драматурга, режиссера, актеров могут быть реализованы, запечатлены лишь посредством экрана, который и доносит результат их творчества до зрителя. Перед камерой кинооператора завершается постановочная работа всего коллектива, создающего фильм.

Сотни сочетаний различных световых и цветовых картин, возникающих на экране, запомнились миллионам кинозрителей как ярчайшие художественные образы исторического прошлого. На экране нет ничего, по словам Головни, только световые отображе-

ния движущихся светотеней, а какой духовный, эмоциональный заряд они сообщают зрителю! Роль оператора в данном случае трудно переоценить.

В. Пудовкин говорил, что «мысль режиссера в его работе над выразительностью экранного образа получает конкретное осуществление только тогда, когда технические знания и творческая изобразительность оператора идут в постоянном контакте, иначе говоря, когда оператор является органичной частью творческого коллектива и принимает участие в создании киноленты с начала до конца» *.

Оператор активно участвует в решении всех идейно-художественных задач, и он же осуществляет техническое воплощение замысла. Эти стороны его деятельности тесно взаимосвязаны.

Справедливо утверждал украинский киноисторик И. С. Корниенко, что традиции, выработанные кинематографом, определяют роль оператора как одну из решающих в коллективной работе по созданию фильма. Это подлинный художник, творческий соратник режиссера, который в содружестве с ним решает сложнейшие образотворческие проблемы. Оператор должен не только в совершенстве знать технические средства и мастерски владеть ими, но и иметь четкие идейные позиции, уметь верно осмыслить и убедительно, эмоционально передать правду жизни — это главное.

Таким образом, оператор — один из главных создателей фильма. Вместе с режиссером и художником он определяет изобразительную трактовку сценария, его цветовое, световое решение, участвует в выборе натурных объектов съемок, в разработке декоративного решения. Оператор решает все технические вопросы: подбор оптики, пленки и аппаратуры, специальных приспособлений для съемки панорам, острых ракурсов, съемок с движения.

Именно от его ви́дения фильма зависит не только характер подготовки, но и конечный результат раскрытия идейно-художественной сути произведения.

Общепризнано, что для режиссера и оператора огромное значение имеет общность идейно-творческой платформы, единое или

---

* Пудовкин В. Режиссер и оператор, с. 81.

по крайней мере близкое пластично-зрительное решение ими будущего фильма. Наличие таких условий, а также сугубо психологический контакт этих художников и определяют успех совместной работы над произведением.

Мне приходилось не раз слушать А. Москвина — оператора, которого А. Головня считал непревзойденным в области тонального построения изображения, я бы добавил к тому: и в области создания портретного освещения. Светотень Москвина — уже сама по себе драматургия. Он первый в советском операторском искусстве овладел мастерством создания мощных контрастов, выражая конфликтность в сугубо внешней картине изображения. Наиболее ярко проявился зрелый талант Москвина в работе над фильмом «Иван Грозный». Развивая живописность светотонального решения, Москвин создал целую галерею портретов героев, наделив каждого из них своеобразной операторской трактовкой. Резкие световые контрасты, применяемые Москвиным, как нельзя лучше выявили внутренний трагизм событий фильма. Тема борьбы за власть, жестокость и алчность бояр не прозвучали бы, наверное, столь впечатляюще, не будь это усилено камерой Москвина.

Неоценим вклад в развитие киноязыка другого выдающегося советского оператора — С. Урусевского, который сочетал в себе талант художника-живописца, смелого оператора-экспериментатора, чьи подлинно художественные открытия сообщили мощный импульс развитию кинематографа в целом. Работам этого художника всегда было присуще личностное, авторское отношение к теме. Напомню, что признание пришло к Урусевскому не сразу. Начинал он ассистентом оператора, потом стал вторым оператором, принимал участие в коллективных съемках фильма А. П. Довженко «Битва за нашу Советскую Украину».

Были в его творчестве и смелый поиск, и самокритичное признание ошибок, но никогда не было успокоенности, самодовольства. Всемирное признание операторского мастерства (Гран-при на XI Каннском фестивале) в фильме «Летят журавли» выдвинуло Урусевского в ряд лучших кинооператоров мира. Новаторским стало смелое и разностороннее применение широкоуго́льной оптики, причем не формальное открытие этого метода, а органичное

его сочетание со всей стилистикой картины. Индивидуальный стиль Урусевского отличают тяготение к живописности, к четкой, выразительной композиции, к острой динамике и сложным ритмическим формам. Неповторимы по своей палитре пейзажи Урусевского, которые являются активным драматургическим элементом его фильмов.

Оглядываясь на творческий путь выдающихся мастеров-операторов, невозможно не заметить одной характерной особенности, объединяющей и роднящей этих разных художников: весь жизненный, творческий путь Э. Тиссэ, А. Головни, Д. Демуцкого, А. Москвина, С. Урусевского, Р. Кармена, Ю. Екельчика, Е. Андриканиса, А. Гальперина, Б. Волчека, М. Магидсона, Л. Косматова, Н. Топчия, А. Панкратьева и многих других кинооператоров старшего поколения свидетельствует о том, что они никогда не рассматривали свои достижения как нечто стабильное. Это был постоянный творческий поиск, эксперименты, в результате которых рождались яркие открытия.

Советская школа кинооператорского искусства всегда была сильна прежде всего своей идейно-художественной направленностью.

В наши дни в динамически развивающемся искусстве кинематографа оператор уже давно перестал восприниматься как фотограф, фиксирующий момент реальности, он стал полноправным художником, который вместе с другими авторами фильма «высказывает» на экране свое понимание, свое видение, свое отношение к миру и к человеку. Это, однако, не значит, что мы избавились от операторов-ремесленников. Сейчас речь идет об операторе-художнике, создающем произведение изобразительного искусства.

Как показывает опыт, в частности практика последних лет в украинском кино, сегодня, как никогда ранее, оператор активно использует в идейно-художественных целях динамичные возможности киносъемки, не исключая и статического кадра. Определяя диапазон светописи, оператор снимает фильм в соответствии с режиссерским замыслом, в заданном жанре и стиле. От его решения во многом зависят достоверность и точность отображаемого на

экране, зависит художественный эффект, ибо без пластической выразительности нет и образности.

Попробуем разобраться, какова же действительная роль кинооператора в усилении влияния кино на современную духовную жизнь общества.

Кинооператор, как известно, непосредственно связан с комплексом технических средств и технологических процессов. Разговор об эстетических результатах операторской деятельности неизбежно сопряжен с анализом всего того, что лежит в основе зарождения кинозрелища.

Марксистско-ленинская эстетика рассматривает искусство как полифункциональную систему. Это особенно важно при изучении проблем кинематографа, в частности вопросов развития кинооператорского мастерства. Если говорить о современном этапе, то буквально все стороны кинопроцесса активно вовлечены в решение актуальной задачи: создания образа современника. И в операторской работе основной упор делается на правдивом, углубленном, целенаправленном изображении человека, героя фильма.

С. М. Эйзенштейн считал, что в основе воздействия произведения искусства лежит двойственный процесс: стремительное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления. В этих интересных и тонких размышлениях заложен ключ к пониманию роли операторского мастерства в непрерывном новаторском обновлении фильмотворчества. Оператор через строение формы влияет на содержание и направленность идейно-художественных поисков, стимулирует возникновение разнообразнейших эмоций.

Нам, реалистам, всегда были чужды попытки «ниспровержения» реализма, объявления его якобы непрогрессивным, ограниченным. Известно, что критика, общественность с глубоко партийных принципиальных позиций осудили отклонения некоторых кинорежиссеров — приверженцев так называемого «поэтического» кинематографа — от основных принципов социалистического реализма.

Справедливо критикуя отдельные фильмы за нечеткость идей-

ной концепции, несостоятельность и ошибочность позиций авторов, киноведы, кинокритики, на наш взгляд, обошли вниманием вопрос об ответственности операторов, от которых время требует идейной зрелости, четкости мировоззрения, принципиальности, глубокого знания жизни, партийной страстности в утверждении высоких нравственных норм советского общества.

В нынешних условиях обострившейся идеологической борьбы, одним из действенных средств которой стал кинематограф, особое значение приобретает изучение взаимосвязи всех компонентов и слагаемых кинопроизведения. Без этого сегодня трудно определить критерии в оценке социальной значимости того или иного фильма, установить степень его влияния на зрителя. Как снимать фильм, чтобы наиболее полно и целеустремленно содействовать выполнению тех задач, которые ставят жизнь, наша советская действительность перед искусством кино? Кого, что и как снимать?

Отсюда, мне думается, отнюдь не досужее стремление разобраться в основных сторонах сегодняшнего кинопроцесса и, в частности, определить в нем роль кинооператора. Требования времени, уровень развития киноискусства, влияние которого на умы людей возрастает с каждым годом, обязывают глубоко вникать в проблемы современности, наблюдать и точно, ярко отражать на экране наиболее актуальные темы, раскрывать образы советских людей, их прогрессивные устремления.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ КИНООПЕРАТОРА

Обращаясь к кинематографу последних десятилетий, к творческому опыту и достижениям отечественной операторской школы, хотелось бы обозначить наиболее характерные стилистические течения.

Прежде всего нужно отметить тяготение к документализму, точнее говоря, к документальным методам трактовки материала. Как известно, документальное кино утвердилось как один из видов киноискусства с первых лет его становления.

Украинское советское кино, как и в целом отечественный кинематограф, начиналось с кинохроники.

Надо сказать, что оператор в документальном кино имеет, несомненно, бо́льшие полномочия и возможности, чем в художественном, — ведь здесь нередки случаи, когда он выступает и в роли режиссера. Именно поэтому операторское мастерство в кинопублицистике является определяющим. Если обратиться к прошлому, к истории документального кино, то нетрудно воочию убедиться в первостепенной роли оператора. Вспомним киносъемки В. И. Ленина и борцов за власть Советов в первые послереволюционные годы, героев первых пятилеток, хронику Великой Отечественной...

В архивах хранятся тысячи коробок кинопленки. В них живые, достоверные страницы героических подвигов народа. Среди операторов, донесших до нас эти кинодокументы, в почетном ряду стоят и украинские мастера А. Пищиков, В. Орлянкин, Я. Марченко, Н. Ошурков, А. Ковальчук, Н. Быков, Г. Александров, М. Гольбрих, И. Гольдштейн, П. Горбенко, Л. Котляренко, Ю. Кун, Я. Местечкин, Г. Островский, М. Пойченко, В. Смородин, А. Козаков, И. Кацман, А. Кричевский, Б. Вакар, С. Стояновский, К. Богдан, В. Ковальчук и другие.

В июле 1942 года газета «Правда» пророчески писала: «Проплывут годы. На развалинах, еще пропахших терпким запахом пожарищ и крови, советский народ создаст новые города и скверы, выровняет и загладит асфальтом глубокие ямы от снарядов и авиабомб, выкорчует из пахотной земли заржавевшую сталь сгоревших немецких танков. Тогда из больших сейфов достанем мы рулоны кинопленки, миллионы метров бесценной летописи величественных наших дней, которую мы в дни войны называли простым словом «кинохроника», — и притихнет объятый темнотой зрительный зал, где будут сидеть наши современники и наследники...»

Двести сорок три кинооператора снимали события на фронтах Великой Отечественной войны. Многие из них погибли геройской смертью.

В документальном кино нельзя, недопустимо обезличивать

роль и профессию кинооператора. Именно поэтому вызывает тревогу тот факт, что в последние десятилетия в создании и оценке документальных фильмов появился своеобразный, несомненно, временный (я в этом глубоко убежден), «перекос»: в прессе, в кинокритике, в дискуссиях больше говорят об авторе-документалисте, авторе сценария и дикторского текста, о режиссере-документалисте, и как-то вдруг ушел в тень кинооператор. Повторяю, я глубоко убежден, что никаких оснований для такого ослабления внимания к мастерству кинооператора, к его профессии ни в настоящем, ни в будущем не должно быть. Понятно, что развитие и утверждение нового, эмоционального, остропублицистического, сложного по жанровой структуре документального кино привлекло к себе немало одаренных людей других профессий. Но роль оператора при этом никак не умаляется. И сегодня работа оператора-кинодокументалиста не менее, чем прежде, носит творческий, созидательный характер.

Мы знаем немало примеров, когда героический, подвижнический труд кинооператоров помог авторам ряда крупных политических документальных фильмов, снимавшихся в различных странах земного шара, донести до зрителя живое дыхание истории. Вспомним фильмы Романа Кармена, снятые в сражающейся Испании, в Китае, в странах, борющихся с колонизаторами, во Вьетнаме, в Индии, на Кубе и т. д. В последние десятилетия кинодокументалистика обогатилась интересными смелыми репортажами, очерками, запечатлевшими важные события в странах Южной Америки, Африки, Азии, на Ближнем и Среднем Востоке. Все нарастающая героическая национально-освободительная война народов мира находит своих летописцев и в лице советских кинооператоров.

Сегодня, когда фронт идеологической борьбы расширяется, кинооператоры все чаще, все активнее, самоотверженнее и, я позволю себе сказать, подлинно героически участвуют в тех авангардных выступлениях советских и зарубежных журналистов, которые помогают срывать маски с врагов мира. Партия требует от кино и телевидения постоянного внимания к классовым процессам, происходящим на международной арене, решительного

и убедительного выявления лицемерной сущности империализма. С огромным интересом смотрим мы по телевизору передачи, которые вели и ведут наши политические обозреватели А. Каверзнев, Ф. Сейфуль-Мулюков, Г. Зубков, В. Дунаев из Афганистана, с Ближнего Востока, из Центральной Америки, с юга Африки и многих других «горячих точек» планеты, где идут бои против поджигателей войны, против тех, кто толкает человечество к ядерной катастрофе, кто препятствует народам, освободившимся и борющимся за освобождение, строить новую, мирную жизнь. Нередко международные комментаторы-журналисты не ограничиваются текущей информацией, а создают самостоятельные документальные фильмы. И всегда в этих произведениях интересны, содержательны и убедительны кадры, снятые на местах событий. Операторская документалистика продолжает развиваться!

Недавно в печати появилось интервью с В. Степановым, кинооператором, который работал вместе с А. Каверзневым, в частности над последним его фильмом «Афганский дневник». В скупых строках оживают не только взволнованные воспоминания о совместной работе с известным журналистом, пламенным советским патриотом, но и содержится рассказ о героизме оператора, сумевшего в сложных, подчас экстремальных обстоятельствах запечатлеть борьбу афганской революции с международными провокаторами, оголтелыми реакционерами и реваншистами. Это глубоко волнующий рассказ. Двадцать восемь дней пробыли Александр Каверзнев и Владислав Степанов в Афганистане, девять с половиной тысяч метров пленки «прокрутила» кинокамера. Часть отснятого материала вошла в фильм «Афганский дневник». Увы, Каверзневу не довелось увидеть его...

По телевидению и на киноэкранах все чаще демонстрируются репортажи о событиях в Чили, Анголе, Иране, Афганистане, на Ближнем Востоке, Кубе, в Эфиопии, Сальвадоре и т.д. Характерной чертой всех этих кинолент, различных по стилю, полнометражных и короткометражных, является участие в фильме наряду с кинооператором и режиссером политически страстного, целеустремленного, эрудированного автора-комментатора. В одних случаях он опирается на обширный фактический киноматериал, уме-

ло смонтированный и легко восполняющий отсутствие того или иного документально снятого эпизода, но бывают и другие случаи, когда рассказ автора-комментатора не может быть проиллюстрирован кадрами непосредственно с места событий (при всей самоотверженности наших журналистов и операторов возможность их работы в Чили, США, Израиле крайне ограниченна). И вот здесь мастерство режиссера, мастерство оператора приобретают решающее значение.

В сложнейших фронтовых условиях Великой Отечественной войны и сегодня, подчас в не менее опасных условиях работы, советские операторы постоянно стремились и стремятся к совершенствованию своего мастерства. Огромен вклад в дело борьбы с империализмом зарубежных операторов, убежденных интернационалистов, решительно поддерживающих революционные выступления своих народов. Остановлюсь на некоторых примерах.

Сальвадор, его территория невелика, но велика трагедия его народа, истерзанного карателями хунты, народа, который по приговору, вынесенному политиками США, был обречен на рабское существование. Этому приговору не суждено осуществиться. Именно в этом убеждает нас фильм «Сальвадор: народ победит». Картина, которая стала оружием не менее действенным, чем ружье и граната, каждый ее кадр — выстрел по врагам сальвадорского народа.

Сценарист, режиссер и оператор Диего Де ла Тексера взял в качестве эпиграфа к своему фильму слова Фарабундо Марти: «Когда историю нельзя писать словами, ее нужно писать винтовкой». Диего Де ла Тексера «пишет» историю борьбы своего народа кинокамерой. «Этот фильм, — подчеркивает он в дикторском тексте, — наша точка зрения, точка зрения народа Сальвадора». И добавляет: «Нас пять миллионов».

Картина строго документальна. В ней использованы факты, документы, репортажные съемки с места событий, сделанные в разное время: зарождение первых отрядов Сопротивления, схватки участников митингов протеста против антинародного режима с полицией, деревня после карательной операции, проведенной

войсками хунты под руководством американских военных «советников»...

Многие из этих кадров уникальны, они потрясают до глубины души. Зритель никогда не забудет плач мальчика и его клятву отомстить палачам за смерть отца или кадры, показывающие горе матери, рыдающей над трупом сына в то время, как палач деловито роется в его бумажнике. Трудно представить себе, как можно было снять такие кадры — огромной силы документы, разоблачающие преступников и взывающие к возмездию...

Этот фильм — далеко не единичный пример прогрессивной мировой кинодокументалистики, создаваемой при активном, героическом участии кинооператоров, которые и в мирное время стоят на передовых позициях битвы за мир и социальное равенство.

Группа кинодокументалистов ФРГ назвала свою картину «Гамбург, 8 мая 1980». В основе фильма — событие, происшедшее в этот день на одной из площадей этого города: демонстрация, требующая установить мемориальную доску в память погибших от рук гитлеровцев двадцати антифашистов — депутатов городского совета.

Всего пять минут длится фильм. Но в нем заключены полвека. Лица старых людей, переживших ужасы фашизма, в их молчании суровый укор совести. Главный полицейский, требующий, чтобы они разошлись, все же медлит, не решается отдать своим подчиненным команду «разогнать». Зритель так и не узнает, отдал ли он наконец команду. Но важно другое: почему стоят здесь эти люди? Они — само олицетворение памяти народа. Ведь десятилетия прошли с тех пор, как двадцать депутатов гамбургской ратуши были схвачены нацистами и замучены в застенках гестапо. Большинство казненных — коммунисты. Среди них — Эрнст Тельман.

Неподвижно стоят старые люди у стены ратуши. Их требование непреклонно: на этой стене должны быть запечатлены имена павших. Полицейские и многие прохожие недоумевают: дескать, это было так давно, стоит ли волноваться, оставим все прошлому.

Но это фильм не столько о прошлом, сколько о сегодняшнем дне и о будущем.

Точность наблюдения, острота проблематики (тема взята как один из аспектов борьбы за сохранение мира), ясность авторской позиции делают фильм «Гамбург, 8 мая 1980» примером современного политического репортажа, а точная, четкая операторская трактовка изобразительного решения придает фильму убедительную правдивость и достоверность.

Одной из первых картин, снятых кинодокументалистами свободной Кампучии, была картина о детях, чьи родители были убиты полпотовцами. Картина называется «Как тебя зовут?». Операторы сняли одну из 38 школ, где было собрано около семи тысяч сирот. Заботу о детях взяло на себя государство. Помимо ярко выраженных человеколюбия, гуманности, в этом фильме раскрывается и вера кампучийцев в свое будущее.

Кинодокументалисты Бразилии в десятиминутном фильме «В Америке» рассказали о трагическом положении коренного населения американского континента — индейцев.

Фильм начинается символическими кадрами «расстрела» природы. Дрожит под залпами земля, умирают под пулями деревья. Вот так же, утверждают авторы, ежедневно убивают индейцев, убивают нищетой, голодом, болезнями, бесправием.

Картина необычна по форме. Авторы смонтировали в ней самый различный материал: документальные эпизоды, репродукции фотографий, газетных страниц, текстов воззваний и деклараций... Весь богатый арсенал изобразительных средств подчинен здесь главному: помочь индейцам отстоять права гражданства на собственной земле.

Кинопублицистика разных континентов сегодня обширна и интересна. Фильмы, снятые кинооператорами Индии («Приметы нового»), Вьетнама («Еще не все»), Колумбии («Когда все двери закрыты»), Венгрии («Во имя мира на голубой планете»), — яркое тому свидетельство.

Необычайно многогранно в идейном и художественном отношениях творчество советских документалистов последнего десятилетия. Вот, скажем, документальный фильм «Береги этот вечный свет» (сценарий А. Колошина, К. Лаврова, режиссер А. Колошин, главный оператор И. Галин). Я позволю себе привести небольшие

отрывки из рецензии А. Бовина на этот фильм, опубликованной в «Известиях» 5 августа 1981 года.

Чарующе прекрасен мир, в котором мы живем, мир, солнечный и звездный, звенящий детскими голосами и пением птиц, расцвеченный нежными и сочными красками всех времен года! Прекрасен и удивителен мир человеческого разума, творящий и созидающий на земле дело красоты и добра...

Но как хрупок сегодня наш мир, уникальный и столь одинокий во всем оглушительно огромном пространстве вселенной! Как никогда, сегодня он подвержен множеству опасностей и угроз.

Все это ярко и контрастно показано в фильме, о котором идет речь. Буквально с первых минут зрителя захватывает горячее, страстное слово, высокая эмоциональность и живая мысль.

Совсем не случайно создатели документальной киноленты одним из ее главных «действующих лиц» сделали экран телевизора. Ежедневно благодаря его всевидящему оку, благодаря постоянному подвигу операторов кино и телевидения мы становимся свидетелями того, как в нашу мирную жизнь напористо и ожесточенно вгрызаются гусеницы натовских бронетранспортеров, все явственнее слышен рев самолетов, срывающихся с военных баз США. Перед нами в фильме кадры: кровоточащие раны Ближнего Востока и Юго-Восточной Азии. Империалистические происки продолжают нагнетать напряженность в районе Персидского залива, вокруг Афганистана. Новые американские ракеты с ядерными боеголовками мостятся к землям ФРГ и Италии, Англии и Голландии, Бельгии и Франции.

Обжигающая сердце тревога за завтрашний день не может не разбередить и раны, нанесенные безумием недавнего прошлого. Оператор фильма И. Галин крупным планом показывает выплаканные глаза мадам Де Сен, матери капитана авиаполка «Нормандия — Неман», погибшего в 1944 году в районе деревни Дубровки. Волнующие кадры крестьянки с Брянщины Анны Зайцевой, потерявшей в годы войны трех из пяти своих сыновей. «Я не хочу, чтобы это повторилось. Мир или ничего! Нет — новым вооружениям, нет — атомной бомбе!» — это слова простой французской женщины, бывшей узницы фашистского концлагеря.

...На площадях Сталинграда и Парижа, прямо под открытым небом, дает свои концерты французская певица-коммунистка Розали Дюбуа. Она поет о мире, о жизни простой и бесконечно человечной. И песни мира подхватывают в других городах. Из проникновенного лиризма и суровых интонаций походного марша защитников земли сотканы песни кинофильма: и та, давшая название всей картине, что поет на русском языке испанским рабочим и работницам Мигел Мичел на многолюдных улицах Мадрида, и знаменитая песня Владимира Высоцкого о земном шаре. Кровные интересы европейских народов требуют, чтобы Европа шла путем, который проложен в Хельсинки.

Кадр за кадром фильм, камера оператора ведут зрителя по дорогам повседневного и непрерывного подвига советского народа, активно борющегося во главе с Коммунистической партией Советского Союза за мир для всех народов земли.

Количество убедительных примеров из документалистики кино и телевидения последних лет, посвященных благородной великой битве за мир и социальный прогресс, можно значительно приумножить. Все они красноречиво свидетельствуют о том, что советские и передовые зарубежные операторы-кинодокументалисты видят свой гражданский долг в активном, самоотверженном творчестве во имя этих высоких гуманных целей.

Одно из центральных мест в многонациональном отечественном кино, и в том числе украинской кинотеледокументалистике, занимают фильмы, отражающие социальные, внутриполитические проблемы.

Сегодня кинематограф, и в частности документальный экран, стремится к идейно целенаправленному, правдивому, эмоционально насыщенному изображению действительности. Оператору-документалисту необходимо не только снять то или иное событие, но и осмыслить его значение, вникнуть в психологию героев и точно, эмоционально ярко, со знанием специфики киноязыка запечатлеть это на экране. Нужно ли говорить о том, что эти задачи требуют от операторов-документалистов повседневного совершенствования профессионального мастерства. А ведь еще не так давно считалось, что философские размышления, психологический ана-

лиз характера героя — удел сугубо режиссерского творчества и к оператору-документалисту непосредственного отношения не имеет. Время опровергло эту точку зрения.

На память приходит научно-публицистический фильм режиссера Ф. Соболева «Дерзайте, вы талантливы!» (автор сценария Э. Дубровский, 1979), где операторы Н. Мандрич и Г. Лемешев стали полноправными соавторами. В своей работе над этой картиной они широко использовали приемы репортажа. В фильме публицистически ярко рассказывается об интереснейшем эксперименте: советские педагоги Г. А. Китайгородская и М. А. Майоров применили на практике метод скоростного (за три недели!) обучения своих слушателей иностранным языкам. На экране прослеживаются не только сам эксперимент, его результаты, не только популяризируется научная проблема, но и раскрываются усилиями операторов личности людей — педагогов, слушателей.

«Обучение, — говорит с экрана Галина Александровна Китайгородская, — всегда было процессом индивидуальным: учитель — ученик, даже если этих учеников сорок. Мы уверены в обратном: обучение должно быть коллективным. Мы учим не языку, а общению на языке. Поэтому успех одного — условие успеха всех. Так рождается коллектив. Так рождается успех».

Операторы с большой точностью воспроизводят смысл эксперимента, в котором воедино сливаются элементы педагогической игры, общения вначале на малознакомом (французском) языке и своеобразных активных занятий. Все — и зрители, и критики — единодушно считают, что фильм «Дерзайте, вы талантливы!» с экрана (подчеркиваем: с экрана!) воспринимается эмоционально, волнующе. А ведь материал фильма был для операторов очень трудным! Никакой изобразительной экзотики. Надо было слиться с режиссерской, с авторской мыслью и пластическими средствами передать нарастание волнения, напряжения (удался ли эксперимент?), а затем эмоционально, убедительно показать: коллектив создан, эффект обучения достигнут.

Еще один пример, может быть не столь яркий, но тоже интересный, — «Живая вода» (режиссер С. Лосев, оператор М. Радовский, автор сценария и дикторского текста А. Дмитрук). Фильм

начинается раздумьями: «Что ты такое, вода? Такая обыкновенная, знакомая с детства... Тебе поклонялись древние, с тобой приходила и уходила жизнь... В тебе была тайна...» И правы те зрители, которые отмечают в своих отзывах, что здесь, в первой киноленте трилогии, посвященной воде, земле, космосу, философская материалистическая глубина раздумий подчеркивается утонченной поэтичностью экрана, — оператор нашел нужную тональность в изобразительном решении фильма.

Многие документальные фильмы в последние годы собирают аудиторию, не уступающую по численности аудитории некоторых игровых фильмов. К таким картинам я бы отнес и фильм «Дорогой отцов». Кинооператоры В. Шувалов, И. Писанко, С. Тимофеев во многом определили успех этой эпической картины. Авторы сценария В. Зоц, Б. Тарасенко, Вл. Кузнецов и режиссер А. Косинов широко использовали кинохронику, архивные кинофотодокументы. «По моему мнению, кинофотоархивы,— говорит Вл. Кузнецов, — это неисчерпаемый кладезь для духовного обогащения кинематографистов. Отсюда они берут и еще долго будут брать удивительные, уникальные кадры».

С драгоценными историко-архивными материалами органически слились киносъемки операторов фильма «Дорогой отцов». Под руководством режиссера они сделали многое для того, чтобы новые эпизоды и кадры составили единое целое в отражении героических подвигов Ленинского комсомола.

«Хорошим эпиграфом к фильму «Дорогой отцов», — говорит один из героев фильма, молодой украинский скульптор Анатолий Харечко, — могли бы стать слова Александра Блока: «...И вечный бой! Покой нам только снится...» Комсомол всегда был на передовых рубежах всех фронтов — и боевых, и мирных... Всегда, когда страна ощущала потребность в крепких руках, молодежь оправдывала доверие партии. Турксиб и Комсомольск-на-Амуре, поля битв гражданской и Великой Отечественной войн, Днепрогэс, Магнитка, целина, Нечерноземье и БАМ — все эти героические страницы биографии комсомола нашли свое правдивое, эмоциональное отражение в талантливом фильме «Дорогой отцов»... Мне надолго запомнится участие в этом фильме, — продолжает А. Ха-

речко, — без преувеличения можно сказать, что это один из лучших документальных фильмов о комсомоле...»

Если попытаться обобщить: что примечательного, принципиально нового внесли последние десятилетия в работу кинооператора-документалиста, чье творчество тесно связано с современной тематикой, охватывающей разные стороны жизни нашей страны, — то прежде всего необходимо отметить пристальное внимание к человеку. И это отвечает духу нашего времени, на это нацеливают важнейшие партийные документы, в которых лейтмотивом звучит забота о советских людях, героях, тружениках. К этому призывает и Продовольственная программа, принятие которой активизировало обращение кинодокументалистов к проблемам современного села, к раскрытию на экранах кино и телевидения его героев. Широкое общественное признание получили новые фильмы украинских кинопублицистов на эту важную тему: «Председательский корпус» (режиссер В. Сперкач, оператор В. Кукоренчук), «Партийный подход» (режиссер А. Федоров, оператор С. Тимофеев), «Своя земля» (режиссер-оператор А. Коваль), «Дорогой домой» (режиссер А. Криварчук, оператор М. Пойченко), «Один день секретаря» (режиссер Л. Букин, оператор Ю. Стаховский), «Рассветы Нины Негерей»(режиссер В. Шаповалова, оператор В. Мороз).

Советская документалистика, научно-популярное кино и телевидение сегодня имеют в своих рядах операторов, тонко понимающих и чувствующих специфику работы в этих видах кинематографа. Творческий поиск операторов-документалистов можно сравнить с деятельностью ученого, ищущего среди массы решений единственно верное. Находясь в гуще событий, он постоянно полагается на свою интуицию и профессиональное мастерство, ведь материал, с которым приходится ему работать, в полном смысле слова неуправляем, и здесь авторская позиция, умение в ходе съемок производить отбор материала во многом определяют успех будущего фильма.

Отечественной школе операторского искусства, в том числе и украинской, присущи высокий профессионализм, многообразие и оригинальность выразительных форм. Мастерами разных поко-

лений создано немало произведений кинопублицистики, вошедших в киноисторию как образцы высокого идейно-художественного воплощения замысла, богатой изобразительной культуры.

Прежде чем перейти к разговору об операторе в художественном кино, я хотел бы сказать о той взаимосвязи, взаимовлиянии, которые существуют между документальным и художественным экраном и которые столь очевидны сегодня.

Именно кинодокументалистика в значительной степени содействовала обогащению художественного кинематографа. Проникновение приемов документального экрана в сферу игрового кинематографа проходило как бы двумя путями: непосредственным включением хроники в ткань художественного произведения и второй — решением его в стилистике документального фильма с целью максимально приблизить рассказ к действительности. Однако следует заметить, что последняя тенденция не всегда приводила к успеху. Снятые в манере документального кинонаблюдения некоторые фильмы от этого отнюдь не выиграли — документальный прием не приводил к желаемому эстетическому эффекту. Более того, в некоторых случаях такая операторская манера была распознана зрителем и воспринималась как очевидная имитация реальности, а не художественное ее осмысление. Были случаи, когда в угоду непродуманным режиссерским исканиям этот прием приводил к ошибочному художественно неоправданному копированию далеко не лучших сторон житейских наблюдений. Внешне якобы точное воспроизведение действительности в ряде случаев повлекло за собой нарушение принципов социалистического реализма, значительно снизило идейный и художественный уровень фильмов. Однако эти явления вовсе не дискредитируют обращение игрового кино к приемам документалистики. Мы можем привести немало примеров творческих удач на этом пути. У таких режиссеров, как Т. Левчук, Г. Панфилов, Л. Шепитько, при всем отличии их индивидуального почерка, использование документализма принесло плодотворные результаты. Тут же хотелось бы отметить и другое явление в операторском искусстве последних лет.

В погоне за самобытностью, оригинальностью творческой манеры стало утверждаться, вызывая самые различные оценки и тол-

кования, самоцельное тяготение к живописности. Дискуссии вокруг ряда грузинских, украинских, киргизских и других фильмов, насыщенных декоративностью, притчами, аллегориями, позволили обнаружить ряд отрицательных моментов этой тенденции. Живописные элементы вводились в картины зачастую самоцельно, искусственно, надуманно и приводили к схематизму и эклектике.

Нужно ли напоминать, что подлинный прогресс киноискусства предполагает постоянный творческий поиск, в результате которого расширяется палитра его изобразительных возможностей. Но при этом принципиально важным, решающим является четкость идейных позиций, знание и понимание основных закономерностей развития искусства социалистического реализма.

Здесь еще раз хотелось бы сказать о негативном воздействии на операторскую практику некоторых нивелирующих тенденций в кинокритике, ведущих к сужению и унификации форм художественного изображения, к ослаблению идейного и эстетического воздействия кинопроизведения на зрителя.

Интерес к вкладу кинооператоров в современный кинематограф постоянно возрастает. Развитие кинооператорского мастерства — это процесс продолжительный во времени, последовательный и непрерывный по своим творческим исканиям. Поэтому многие проблемы следует, как я полагаю, рассматривать в их эволюции. Сегодня оператор не может творить вне повседневного решения поставленных партией актуальных задач развития советского общества. В сферу его интересов входят не только важнейшие профессиональные проблемы образного отображения мира, но и гражданская ответственность за целостное осуществление киноискусством задач идейно-политического, эстетического воспитания миллионов кинозрителей. Сюда входят прежде всего задачи раскрытия современной темы, создания образа современника, воспитание чувства патриотизма, высоких нравственных критериев. Сегодня, как никогда ранее, кинооператор активно использует в идейно-художественных целях выразительность киноизображения: постоянно совершенствуя и расширяя разнообразные приемы композиции кадра, освещения и оптики, кинооператор решает



Кадр из фильма «Земля».

фильм в определенном жанре и стиле, сообразуя свое решение со сценарием и режиссерским замыслом.

Творчество оператора является также важнейшим связующим звеном между актером и зрителем. Созданный актером образ должен предстать на экране во всей своей полноте и убедительности. В практике советского украинского кино есть немало примеров исключительной выразительности экранных образов, успех которых во многом был обусловлен талантливой работой оператора. Таковы фильмы «Щорс» — режиссер А. Довженко, оператор Ю. Екельчик, «Тарас Шевченко» — режиссер И. Савченко, операторы А. Кальцатый, Д. Демуцкий и И. Шеккер, «Богдан Хмельницкий» — режиссер И. Савченко, оператор Ю. Екельчик, «Дума о Ковпаке» — режиссер Т. Левчук, оператор Э. Плучик, «Белая птица с черной отметиной» — режиссер Ю. Ильенко, опе-

ратор В. Калюта, «Бирюк» — режиссер Р. Балаян, оператор В. Калюта, и много других прекрасных лент.

Неотъемлемой чертой, или, точнее, условием успеха операторской работы, является поднятие профессионального мастерства до уровня создания (конечно же, в содружестве с режиссером!) единого стиля произведения.

Попытаемся более подробно рассмотреть эту проблему на примерах, взятых из прошлого и настоящего украинского советского кино.

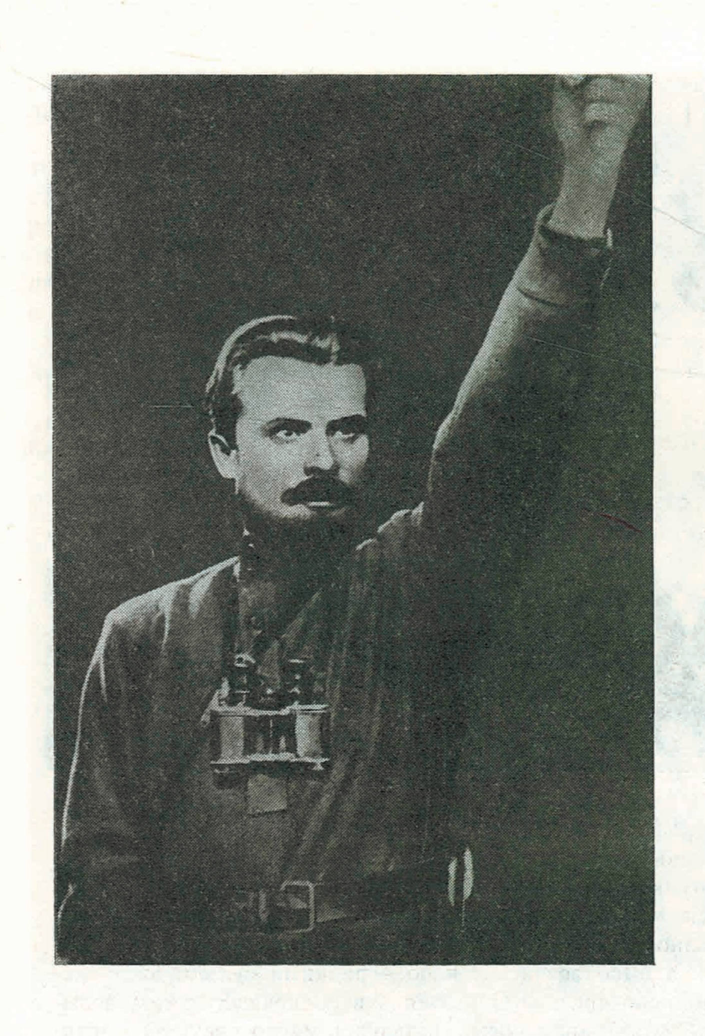
«Земля» — оператор Д. Демуцкий. Свои мысли о взаимоотношениях человека и природы А. Довженко воплотил в этом фильме

Кадры из фильма «Земля».





главным образом посредством тонкого, глубоко продуманного изобразительного решения. Пейзажи в фильме «Земля», созданные Д. Демуцким, признаны классическими. Кинокамера этого выдающегося мастера воссоздает красоту украинской природы ярко и образно. Широта полей подчеркивается в кадре низкими горизонтами, а высокое чистое небо — редкими белыми облачками, все наполнено светом. Отражаясь в солнечных лучах, вспыхивают на яблоках капли росы. Пользуясь мягко рисующей оптикой, Демуцкий не детализирует пейзажи, он избегает подробностей — ведь это может уничтожить (или ослабить) цельность



«Щорс». В главной роли Е. Самойлов.



впечатления. Все внимание сосредоточено на передаче ощущения спокойного величия природы, ее радостного изобилия. Так решаются и портреты героев — Василя, его возлюбленной, деда. И лишь тогда, когда в кадре показываются враги, рисунок меняется: вместо плавных переходов света и тени возникают резкие, жесткие контрасты. Портретные характеристики врагов детализированы.

Операторское мастерство Ю. Екельчика в фильме «Щорс» не случайно так внимательно исследовано рядом киноведов и историков кино. В отличие от предыдущих фильмов А. Довженко, здесь центральной и наиболее трудной задачей оказалось создание об-



Кадр из фильма «Щорс».

разов героев. Портретным характеристикам присущи простота, ясность композиции и освещения, сознательно исключалось из кадров все лишнее. Внимание зрителя сосредоточивалось на лицах, на мимике,— такова композиционная целеустремленность изобразительного решения Ю. Екельчика. Ряд портретов героев созданы оператором по-особому выразительно — на фоне безоблачного неба. Как образец стилистически продуманного, смелого решения портрета можно назвать кадр, где Николай Щорс изображен после боя под Винницей. Кадр полутемный, обстановка комнаты, где сидит Щорс, скрыта сумерками, отчетливо виден только он один. Несмотря на общую затемненность, лицо Щорса

просматривается отчетливо, черты его обострены, взгляд трудно уловить — веки полузакрыты. Операторски точно передано психологическое состояние героя: он задумался, вспоминает свою жену...

Перед нами уже не только полководец, но и нежно любящий муж, которому в эти минуты так не хватает участия и заботы родного и близкого ему человека.

Эта сцена снята в павильоне, в основе ее операторского решения формальный поиск — создание внешнего эффекта вечернего освещения, но все это в конечном счете подчинено глубокому эмоциональному содержанию внутреннего монолога героя. Здесь Ю. Екельчик смело применяет высокие контрасты затемненных, почти черных тонов фона и ярко освещенных деталей кадра, что позволяет передать характер, внешнее и внутреннее содержание эпизода. Применение экспрессивного, напряженного черного фона — один из любимых приемов Ю. Екельчика не только в этой картине, но и в последующих его работах. Выделяя главное, он подчиняет всю зрелищную композицию раскрытию содержания, идейной целеустремленности произведения. Киноведы не раз справедливо подчеркивали, что экранные портреты Щорса, Боженко, бойцов, крестьян создавались оператором в процессе раскрытия их характеров. Ракурс и свет, своеобразие декоративного фона помогли Ю. Екельчику передать самые разнообразные настроения, эмоциональную и психологическую тональность той или иной сцены.

Вот эпизод смерти Боженко: бескрайняя степь, высокие хлеба, и среди них бойцы несут умирающего батько Боженко. Оператор ярко, проникновенно, вдумчиво раскрывает философское содержание этой полной трагизма сцены: умирает человек, посвятивший свою жизнь борьбе за освобождение народа, умирает на руках своих усталых собратьев-воинов. А вокруг продолжается жизнь, торжествует природа, зреют и пышно колосятся хлеба, светит солнце, и растет, крепнет в сердцах солдат вера в то великое дело, за которое погибает Боженко. Эти чувства подчеркиваются скорбным, медленным ритмом, величавой тишиной всей сцены.



«Богдан Хмельницкий». В главной роли Н. Мордвинов.

«Выразительность кадра, — говорил не раз Ю. Екельчик, — достигается только тогда, когда объект съемки одухотворен большой идеей. Надо избегать иллюстративных приемов». Стилевое операторское решение «Щорса» — тому образец.

Опыт украинских кинооператоров с годами накапливал все больше доказательств того, что в подлинно художественных, ярких фильмах даже статичный кадр в определенном смысловом контексте способен отразить глубокие мысли, передать сильные эмоции. Вспомним еще раз статичные кадры фильма «Земля»: Крестьянин между двумя неподвижными волами; склонившийся среди зелени, лицом к нам, дед; опавшие яблоки, земля, дождь;

девушка среди подсолнухов. Или кадр-портрет говорящего, с высоко поднятой рукой, Щорса из фильма «Щорс».

«Богдан Хмельницкий» — крупный план разгневанного гетмана Богдана Хмельницкого...

А сколь впечатляющи и глубоки по своей содержательности статичные планы в фильме И. Кавалеридзе «Колиивщина»!

Навсегда запомнились и вошедшие в классику советского кино статичные кадры из «Тараса Шевченко» И. Савченко.

В трилогии «Дума о Ковпаке» Т. Левчука статичные планы в сочетании с разнообразием динамического монтажа играют особую роль в создании образа Ковпака.

Однако и динамика кинокамеры, и ее застывший, статичный кадр сами по себе мало что значат без целеустремленного взаимодействия со всеми компонентами выразительной структуры фильма, с его идейным содержанием.

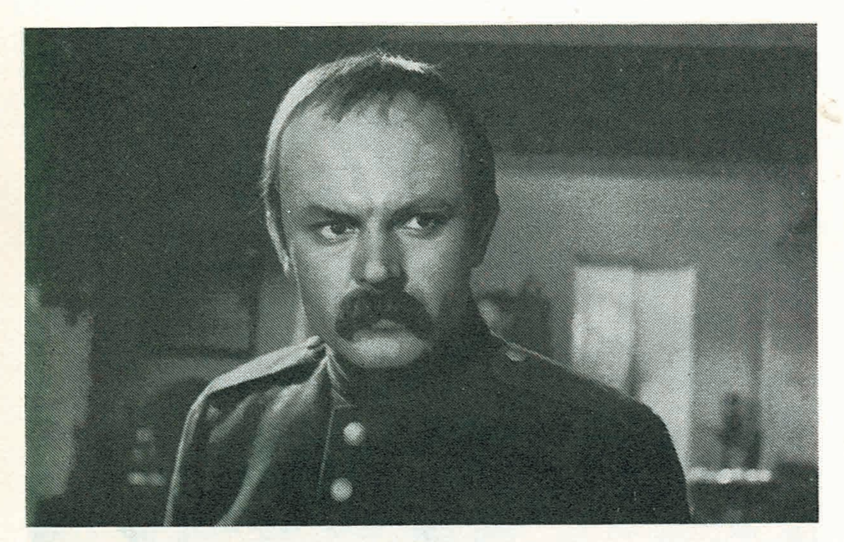
Эти положения в равной степени важны для творчества кинооператоров как художественного, так и документального кино. В связи с этим хотелось бы еще раз отметить непреходящее значение и актуальность для сегодняшнего кинематографа героической кинолетописи прошлых лет. В фильмах «Великая Отечественная», «Дума о Ковпаке», «От Буга до Вислы» зритель с волнением встречается с кинокадрами операторов-фронтовиков В. Орлянкина, Б. Вакара, М. Пойченко и многих других. Благодаря мужеству фронтовых кинооператоров на фронтах Великой Отечественной войны, в партизанском тылу созданные в последние годы фильмы о войне приобрели живое дыхание документальной достоверности. Эта органическая связь кинодокументалистики (фронтовой и послевоенной) с современным кинотворчеством имеет принципиальное значение: она развивает лучшие реалистические традиции старших поколений кинооператоров.

Художественное кино в 70-е годы, несмотря на то, что эпохальных, так сказать, достижений на украинских студиях было немного, открыло для операторов большой простор для творческого поиска. Фильмы Т. Левчука, Л. Быкова, Н. Мащенко, Ю. Ильенко, Е. Шерстобитова, Г. Кохана, В. Денисенко, В. Костроменко, В. Лысенко, С. Говорухина, А. Буковского, Я. Лупия и многих других

режиссеров позволили операторам-постановщикам сполна проявить свое мастерство, фантазию, изобретательность. Именно в таких фильмах, пронизанных высокими идеями, обращенных к думам и чаяниям многомиллионных зрительских масс, кинооператорское искусство встречает живейший отклик и находит все новые стимулы для повышения изобразительной культуры и идейно-эстетического уровня кинематографа в целом.

Широкие возможности, которые открывает сегодня искусство социалистического реализма перед талантливым, мыслящим художником, наглядно проявляются в творчестве лучших наших кинооператоров, среди которых мне бы хотелось отметить А. Прокопенко, С. Шахбазяна, В. Верещака, В. Ильенко, В. Кваса, А. Пищикова и многих других. Несколько подробнее хочу остановиться на творчестве Феликса Гилевича, в активе которого десятисерийный фильм «Рожденная революцией», историческая кинодрама «Ярослав Мудрый» (в обоих фильмах режиссер-постановщик Г. Кохан) и другие ленты. Сериал «Рожденная революцией» поставил перед его создателями, в том числе и перед оператором, незаурядные задачи. Предстояло рассказать и показать историю рождения и становления советской милиции с первых дней и до нашего времени через судьбы главных героев, прежде всего через судьбу сельского паренька Николая Кондратьева (артист Е. Жариков), прошедшего путь от рядового сотрудника ВЧК до крупного руководящего работника органов внутренних дел. Кинокритики (а их было немало, внимательных и взыскательных рецензентов) справедливо отмечали, что режиссер и оператор активно и действенно использовали при создании сериала свой предыдущий творческий опыт в кинодокументалистике: атмосфера достоверности, жизненной правды постоянно сопутствует киноповествованию. И оператор Ф. Гилевич в этой огромной работе, потребовавшей недюжинной трудоспособности и профессиональной требовательности к самым незначительным, на первый взгляд, деталям, проявил себя интересным и вполне самостоятельным мастером.

Фильм отличается умелым и разнообразным использованием широкого диапазона средств операторского искусства, смелыми



«Тарас Шевченко». (Шевченко — С. Бондарчук).

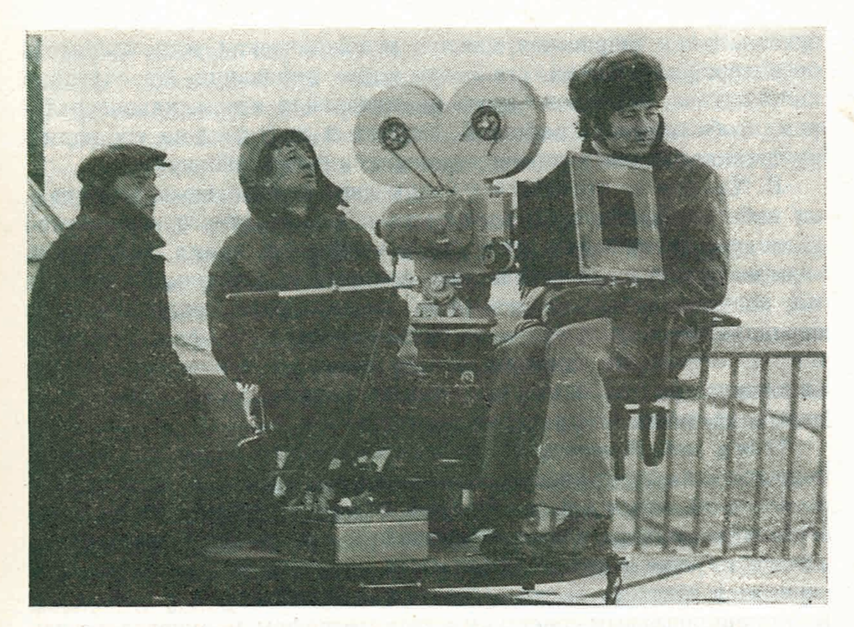
композиционными решениями каждого из десяти рассказов сериала. Оператору пришлось решать немало сложных, качественно различных композиционных задач при переходе от одной эпохи к другой, и, надо признать, его профессиональное мастерство помогло Г. Кохану передать на экране движение времени. Наиболее интересным является правдивое раскрытие с помощью изобразительных средств, пластики процесса формирования личности героя, его восхождения к новым высотам и, конечно же, воссоздание сложного процесса становления и развития нашей славной советской милиции. Фактор времени в данном случае играл огромную роль. Здесь была опасность слишком увлечься материальными, бытовыми подробностями, но авторы сериала, и Ф. Гилевич в их числе, искали суть перемен не во внешних признаках, а в изменении характеров героев, в судьбе которых отражалось прогрессивное социальное движение нашей страны вперед.



У кинокамеры Ф. Гилевич, второй справа — Г. Кохан.

Творчество Г. Кохана характеризует реалистичность режиссерской постановочной манеры, ему претит пресловутое «самовыражение». И Ф. Гилевич сумел найти верную тональность, созвучную режиссеру, сумел точно передать на экране его замысел.

Я, к сожалению, лишен возможности в рамках этой книги даже коротко остановиться на творчестве многих молодых мастеров, которые приняли эстафету от старшего поколения кинооператоров. Тем не менее не могу обойти вниманием работу еще одного украинского оператора, который сегодня стал признанным мастером нашего искусства. Это Вилен Калюта. Заговорили о нем после фильмов «Белая птица с черной отметиной», «Наперекор всему», «Мечтать и жить», «Волны Черного моря», «Бирюк», «Свое счастье», «Легенда о княгине Ольге», «Поцелуй».



Ю. Ильенко и В. Калюта (слева направо).

Обращаясь к творчеству этого художника, можно с уверенностью сказать, что он не избегал трудного пути новаторских поисков, порой спорных, но всегда интересных. На этом пути Калюта пробует свои силы в разнообразных стилевых операторских решениях. В одних фильмах он стремится к яркой живописности пейзажа, сталкивая общий план с портретами героев, которых камера выделяет при помощи движения и ярких цветовых и световых решений. В других фильмах Калюта, подчиняясь стилевому замыслу режиссера, его трактовке сюжета, с увлечением углубляется в психологическую разработку повествования.

Несколько слов хочу сказать о работе Калюты с Романом Балаяном над фильмом «Бирюк», завоевавшим самое широкое признание. В этой психологически тонкой картине проявилась

оригинальная творческая манера, художническая устремленность оператора, раскрылось его незаурядное дарование. Не случайно кинокритика, обычно не очень внимательная к нам, кинооператором, особо отмечала работу В. Калюты в этом фильме, его палитру сравнивали с полотнами художников-импрессионистов.

В. Калюта не стремится к каким-либо самоцельным новациям, он избегает красивости, излишеств и весьма строго и экономно расходует технические средства и съемочное время. Мастерски сочетая работу над поэтическим, волнующим пейзажем с поисками психологически утонченного, динамичного, реалистического портрета героя фильма, он не боится экспериментировать. Его не пугают отдельные промахи, и это очень важно сегодня, когда киноискусство так настойчиво борется против шаблонов, формализма, примитивного ремесленничества.

Спору нет, хотелось бы продолжить обзор отдельных операторских удач в украинских фильмах последних лет. Однако, надеюсь, и то, что в рамках данного обзора удалось вкратце осветить на нескольких примерах, позволяет сделать оптимистические, далеко идущие выводы. Операторы украинского кино постоянно стремятся ответить делом на задачи, поставленные партией перед многонациональным советским кинематографом, и, руководствуясь принципами социалистического реализма, идут к новым свершениям. Бережное наследование национальных традиций соединяется в украинском кинооператорском искусстве с процессом постоянного идейно-художественного взаимодействия и взаимообогащения с культурами братских народов нашей страны. Операторы вносят свой ощутимый вклад в социалистическое по своему содержанию и интернациональное по форме киноискусство.

Всесторонний, вдумчивый анализ всего современного кинопроцесса, бесспорно, обнаруживает и явления, далекие от столь обнадеживающих выводов. Нечего греха таить, кое-кто из кинооператоров непосредственно причастен к появлению «серых» фильмов, которые, как говорилось на Всесоюзном творческом совещании работников кино в марте 1980 г., «с холодным сердцем и равнодушным умом сконструированы по якобы незыблемым образцам, а точнее — штампам». Кинооператоры так же, как

и другие авторы картины, несут ответственность за скорейшее изжитие всего того, что мешает сегодня кинематографу быстрее, энергичнее преодолевать имеющиеся недостатки.

Открытие и разработка разнообразных приемов съемки ведутся для того, чтобы с их помощью ярче, глубже, выразительнее раскрыть содержание фильмов.

Ничего не возникает на пустом месте. И, несомненно, тот качественный сдвиг, который произошел в последние годы в творчестве кинооператоров, был бы невозможен без художественного и технического опыта, накопленного в предыдущие периоды развития советского киноискусства. Вот почему, думая о будущем, мы снова и снова обращаемся к опыту прошлого.

Вопросы изобразительной культуры фильма касаются не только оператора и художника. Они имеют прямое отношение ко всем его создателям.

Сегодня проблемы пластического решения картины сводятся не только к взыскательному требованию высокого качества работы. Все намного сложнее. Критерием выступает прежде всего творческая активность, чувство ответственности за свой труд и тот реальный вклад в развитие киноискусства, который стремится внести настоящий художник. Сейчас уже никто не оспаривает, что творчество кинооператора сочетает в себе два начала. С одной стороны — полноправное участие в творческом процессе воплощения на экране идейно-художественного замысла литературной основы, в поиске его стилистики и изобразительной формы. А с другой — конкретные, точные расчеты и инженерные познания, без которых невозможно осуществить воплощение этого замысла и получить полноценное экранное изображение.

Мы уже говорили о первостепенном значении мировоззренческих установок художника, его нравственных и эстетических идеалов. Понятия эти формирует время. Точное, верное ощущение времени, его проблем — пробный камень любого творчества, и операторского в том числе. Преломленное сквозь призму взглядов, идейных установок оператора как одного из создателей кинопроизведения, время находит свое отражение на экране. Вот почему сегодня его труд сопряжен с постоянным поиском новых

форм, адекватных бурно развивающемуся времени, с постижением сложного духовного мира нашего современника. Эти задачи требуют неустанной, кропотливой повседневной работы, настойчивого совершенствования профессионального мастерства.

В ПОСТОЯННОМ ПОИСКЕ

В сложном синтезе киноискусства профессия оператора — единственная, сугубо кинематографическая специальность. Автору сценария, режиссеру, художнику, актеру — всем им можно найти аналоги в литературе, театре, живописи, архитектуре.

Когда анализируется сценарий кинопроизведения, то все его элементы — тема, сюжет, композиция, диалог — имеют непосредственную связь с литературой. Творчество режиссера кино, актера, художника при всей их специфике находит свое предвосхищение, свою эстетическую предысторию в соответствующих выразительных средствах театра, особенно драматического театра. Кинооператор же находится совершенно в ином положении. Трудная и беспокойная судьба выпала на долю людей, избравших эту сложную, полную тревог и мужества профессию.

Размышляя о своей работе, о проблемах операторского творчества, я всегда обращаюсь к зрителю, интуитивно пытаюсь понять запросы того, кто придет смотреть наш фильм. Я не могу представить себе наш нелегкий труд вне вопроса, возникающего само собой: а что скажет о моей, вернее, о нашей работе зритель? Затронет ли фильм его сердце, поможет ли разобраться в том, что его волнует? С этих слов я обычно начинаю разговор со студентами-операторами Киевского института театрального искусства имени И. К. Карпенко-Карого, где уже много лет преподаю операторское мастерство.

В нашей профессии, как и в любой другой творческой работе, нет и быть не может застывших канонов, готовых рецептов; это искусство, которое находится, как сама жизнь, в постоянном движении и обновлении.

Одним из эффектов кинокамеры является возможность показать зрителю, как он видит то или иное действие на экране. При

этом используются различные съемочные приемы для наиболее выразительной передачи изображения, и среди них в первую очередь ракурсная съемка, выбор наиболее интересной точки съемки.

Трудно в деталях рассказать все положения, в которые можно поставить камеру. Знаю из собственного опыта, что я использовал тысячи различных точек съемки, камера находилась во всевозможных положениях и на разных видах транспорта, начиная с самолета и кончая батисферой. Необходимо уяснить, с каких позиций надо исходить при выборе точки съемки, ракурса. По этому вопросу существуют разные мнения. Конечно, все зависит от снимаемого материала, но в большинстве случаев точка и угол зрения камеры как бы совпадают в буквальном смысле с точкой зрения зрителя.

Разумеется, я не утверждаю, что все кадры фильма должны сниматься с одной определенной точки съемки, т. е. с одной высоты. Если мы, к примеру, снимаем сцену, где два человека сидят, то при нормальной точке зрения камера должна находиться на высоте их глаз. В данном случае точка съемки на уровне глаз будет убедительной потому, что именно с этой высоты человек наблюдает за происходящим. Если снять эту сцену с более низкой или более высокой точки, то на экране получится изображение, которому придается та или иная эмоциональная окраска, т. е. субъективный момент будет доминирующим.

Для большей выразительности подачи актера на экране необходимо находить такую точку съемки плюс соответствующее освещение, которые должны подчеркнуть нюансы его исполнительской манеры. Знание этих выработанных практикой правил и вдумчивое их использование оператором в каждом конкретном случае может помочь более полному раскрытию образа, донесению до зрителя без потерь всего богатства игры актера. Перед съемкой необходимо изучить лицо актера, его особенности, выявить те черты внешности, которые, по замыслу, присущи данному персонажу, и подчеркнуть их ракурсом и освещением. Вот, к примеру, съемка крупного плана с нижней точки дает искаженное изображение лица актера. Когда это требуется по сюжету, когда

мы хотим, чтобы персонажи, вернее их лица, были обезображены или выглядели подчеркнуто жестокими, непривлекательными, такой прием весьма эффективен. Другой пример: курносый нос покажется прямее, если точка съемки устанавливается выше нормальной, и выступающий подбородок можно убрать тем же образом.

При съемке с нижней точки человек кажется выше, чем он есть в действительности, и, напротив, при съемке с очень высокой точки люди кажутся низкими и толстыми. Точку съемки на уровне глаз принято называть нормальной точкой. Кинооператоры различно используют ракурс, выбирают интересную точку съемки, чтобы каждый кадр был наиболее выразительным и соответствовал монтажному построению эпизода.

Коль уж я затронул вопрос о точке съемки и ракурсе, то хотелось бы остановиться и на проблеме последовательности киносъемки и положения камеры.

Иногда при съемке, в особенности на натуре, невозможно снимать так, чтобы действие развивалось в нужном нам направлении по свету и по заданному для сцены пейзажу. Предположим, что в начале эпизода мы сняли актеров, которые идут в кадре справа налево, а в следующих кадрах того же эпизода сняли их идущими слева направо потому, что на данной натуре они были в этом направлении наиболее интересно освещены и фон активно работал на раскрытие сюжета. Но если мы затем эти две сцены смонтируем вместе, то у зрителя создастся впечатление, что они идут друг другу навстречу, т. е. не будет последовательного развития направления. Что же делать?

Обе эти сцены можно использовать, если мы дополним их промежуточным кадром, где актеры вначале идут справа налево, огибают извилистую дорогу и выходят из кадра справа. Такой прием служит монтажным соединением между отдельными действиями или направлениями и дает возможность плавно и последовательно смонтировать сцены.

Другой пример, когда в кадре два актера и строится он так, что один из них развернут к камере левой стороной, а второй — правой. Когда мы снимаем к этой сцене соответствующие круп-

ные планы, то каждый из актеров должен смотреть в таком же направлении, как и на среднем плане. Это кажется простым и элементарным. Но мы, снимая тот или иной эпизод фильма, не всегда ограничиваемся одной точкой съемки, а часто меняем ее, изменяя при этом положение актеров и направление их взглядов, и тут может получиться так, что в одном и том же кадре актер обращен к камере в противоположных направлениях.

Мы уже перечисляли выше основные критерии профессионального мастерства оператора, в числе которых прежде всего выделяли: умение находить точное композиционное организующее начало и не упускать его из внимания на протяжении всего процесса съемок, далее, подобрать такое сочетание изобразительных приемов, которое максимально полно раскрывало бы художественный замысел сценариста и режиссера, и, наконец, владение в совершенстве техникой освещения.

Именно свет — это сильнейшее выразительное средство — используется нередко как способ эмоционального воздействия при решении сложных смысловых задач фильма. Характер освещения каждого кадра кинооператор соотносит с его содержанием, а также с другими кадрами, находящимися во взаимодействии, в монтажном сопоставлении.

Оператор должен предвидеть те новые световые соотношения, которые возникают при движении действующих лиц, попадающих в различные зоны света, помня, что от этого зависит их эмоционально-смысловая характеристика.

Свет — это не только средство усиления декоративных эффектов, динамики движений, — он служит и ритмическим, драматургическим целям.

Свет и тени в фильме не возникают сами по себе, их применение очень тщательно продумывается в соответствии с законами искусства фотографии. Свет стирает все лишнее, случайное и подчеркивает существенное, главное.

Комбинация света и теней, глубоко осмысленные световые рисунки дают возможность запечатлеть не только внешний мир явлений. Они определяют характер, подчеркивают мимику, жесты, раскрывают мир чувств.

С помощью света оператор может создать композицию кадра, выгодно показать актеров, их лица в соответствии с конкретной коллизией сюжета, а также, что очень важно, настроить аудиторию на нужную волну восприятия.

На натуре основным источником света является солнце, которое большую часть дня находится у нас над головой. Тени от деревьев, строений и других предметов падают вниз, позволяя нам судить об их очертаниях и формах. Очевидно, это положение дневного источника света мы считаем наиболее естественным и выгодным и потому искусственное освещение тоже устанавливаем над головой, примером тому могут служить освещение улиц (уличные фонари), освещение интерьеров, лампы и другие осветительные приборы; их обычно поднимают вверх, и это создает нормальное, естественное освещение. Мы видим друг друга в основном при верхнем освещении и привыкли судить о чертах лица друг друга, фигурах, именно исходя из таких условий освещения. Разумеется, положение солнца меняется в течение дня, но отнюдь не каждое из них является выгодным для освещения фигур и предметов. Вот, скажем, в полдень, когда солнце находится в зените, это самое невыгодное освещение для фигур и предметов, а также пейзажей, а положение солнца от восхода до зенита и после зенита до заката является наиболее благоприятным для освещения.

Исходя из этого, был выработан наиболее эффективный угол освещения. В кинематографе это угол 45^0. Освещение под таким углом принято называть нормальным.

Прямой солнечный свет изменяется слоями дымки и облаков. Они являются своеобразной рассеивающей средой. Таким образом, хотя рассеянный свет и распространяется сверху, он, попадая на объект под разными углами, высвечивает его теневые стороны, которые смягчаются в зависимости от плотности рассеивающей среды.

Резкий направленный свет дает возможность представить очертания и объем предмета. Форму колонны мы можем определить именно при перекрестном свете, при рассеянном же мы не узнаем, круглая она или плоская.

Направленный рисующий свет всегда связан с главным источником освещения. Если нам надо осветить внутреннюю часть комнаты, где дневной свет проникает через окно, то мы должны и рисующий свет направить из окон, создавая эффект солнечного освещения. Любой другой световой рисунок не будет соответствовать данному эффекту освещения и разрушит необходимое восприятие.

Представим, что действие в этой комнате происходит ночью; тогда эффект освещения сводился бы к одному источнику света, скажем, к настольной лампе, с большим количеством затемненных мест. В этом случае при цветной съемке мы теплые цвета оставляем только в тех местах, куда проникает свет от настольной лампы, стенам же придаем холодный, мрачный цвет.

На этом примере с одной декорацией можно представить себе, какой широтой диапазона освещения может пользоваться оператор в процессе съемок. Знание законов освещения, тонкое чувство драматургии обусловливают выбор наиболее выразительных приемов света, от чего во многом зависит успешное решение фильма в целом.

После установления рисующего (ключевого) света необходимо определить количество заполняющего света в направлениях, противоположных солнцу. В природе значительная часть света отражается. Этот отраженный, заполняющий свет высвечивает тени. Различные соотношения между заполняющим и рисующим светом и определяют характер освещения.

Один из первых теоретиков киноискусства Бела Балаш отмечал, что кинокамера выявляет такие смысловые оттенки в лице человека, которые недоступно показать ни одному другому виду искусства. Это было сказано несколько десятилетий назад, в пору, когда кинематограф, обретя статус искусства, стал постепенно осмысливать свои возможности. Прошли годы, усовершенствовалась кинотехника, обогатилось операторское мастерство; сегодня изобразительные возможности киноискусства позволяют передать разнообразнейшие проявления характера человека, особенности его психологии.

Работая с режиссером-постановщиком над той или иной мизансценой, кинооператор не только выбирает необходимую точку, но одновременно работает и над композицией кадра.

Мы уже говорили в общих чертах о важнейшем значении композиции в изобразительном решении фильма. Остановимся более подробно на ее природе. Само слово «композиция» означает соединение частей, построение из них некоего гармоничного целого. В изобразительном искусстве композиция — это целесообразная организация всех элементов зрительной формы с учетом их конкретных характеристик: формы, градации тонов, правильного распределения света и тени, цветового баланса, линейного ритма. Все это присуще и кинематографу. Если же говорить в частности о композиции кадра, то это построение сюжета на плоскости, ограниченной точными рамками соотношений сторон кадра. При этом необходимо помнить, что целью композиции является не построение как таковое, а раскрытие идейного содержания части или целого произведения.

Рассматривая и изучая свойства и качества элементов зрительной формы, их сочетания, анализируя применение этих сочетаний для достижения наибольшей выразительности, мы говорим о конкретных изобразительных приемах.

Оценка того или иного избранного оператором пластического решения может производиться только в контексте общего раскрытия содержания данного произведения.

В процессе построения кадра оператор устанавливает определенный порядок взаимосвязи основных элементов, акцентирует внимание на главном, подчиняя ему все дополняющие детали. Принцип композиционного решения определяется темой, определяется в каждом случае по-разному, но при этом неизменным критерием остается достижение единства зрительного впечатления, четкой смысловой взаимосвязи всех изобразительных компонентов.

Для иллюстрации сказанного приведем конкретные примеры. Если у нас по одну сторону кадра расположено большое дерево, то мы можем сбалансировать его двумя меньшими деревьями, находящимися в другой стороне кадра. Этот пример может пока-

заться старым и банальным, но его принцип — сбалансированности массы — остается незыблемым.

Необходимо помнить, что объектами могут быть не только предметы и фигуры актеров, — по такому же принципу сочетаются свет и тени. Например, часть дерева, вынесенная на передний план, будет несколько затемнена, в то время как интересующий нас предмет находится на свету и сбалансирован с притемненным деревом в другой стороне кадра. Такая световая композиция позволяет сконцентрировать внимание на сюжетно важной детали.

Для создания подобных композиций мы тщательно выбираем точку съемки и устанавливаем камеру так, чтобы наиболее выразительно закомпоновать данные элементы.

На натуре мы снимаем через ветви деревьев и другие предметы, которые создают первый план. Затемненный передний план придает сцене глубину и перспективу. При съемке в павильоне обычно на первом плане применяем мебель, светильники и другие предметы с той же целью. Неодушевленные объекты подбираем так, чтобы их форма и расположение подчеркивали важную деталь кадра. Выстраивая композицию, мы часто отталкиваемся от традиционных линейных построений. Так, известно, что прямые линии придают кадру стройность и строгость. Кривые же линии психологически ассоциируются с эмоциональными импульсами. Таким образом, выстраивая композицию кадра, мы располагаем предметы в определенные линии для передачи настроения сцены.

Кроме линейной, существует и так называемая треугольная композиция, которую часто применяют при размещении актеров в кадре.

Как я уже говорил выше, у нас выработались классические примеры композиционного построения кадра: мы стараемся строить кадр так, чтобы линия горизонта не делила кадр пополам,— эта симметрия не придает ему должной выразительности. Небо обычно выглядит зрелищно и потому, если это мотивировано драматургией, оно занимает две трети площади кадра. Предположим, действие переднего плана включает выразительную линию уходящей дороги, вспаханные поля или луга, тогда линию горизон-



М. Черный на съемках фильма «Только ты».

та целесообразно переместить в верхнюю часть. Объектив выбираем с таким фокусным расстоянием, чтобы сообщить сцене наиболее выразительную перспективу. Исчезающие к горизонту линии являются важной частью композиции, они придают кадру глубину, объемность и масштабность.

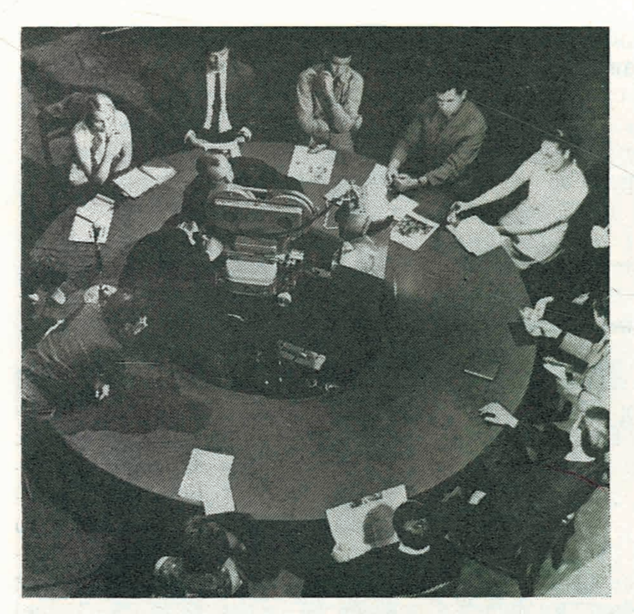
Правда, вышесказанное касается в основном статичного изображения, ибо остродинамическое действие подчиняется более сложным и разнообразным принципам построения.

Я остановился на этих примерах потому, что еще встречаются в фильмах планы, которые не монтируются и сняты с невыразительных точек съемки. К сожалению, кое-кто из начинающих операторов легкомысленно считает, что эти «мелочи» можно проигнорировать и все кадры снимать, скажем, с нижней точки, полагая, что она сама по себе — это ключ к открытию, к созданию оригинального зрелищного фильма. Зачастую это приводит к сугубо формальному решению, которое не только не углубляет, а разрушает содержание замысла.

В связи с этим мне вспоминается работа над фильмом «В мертвой петле», в частности операторское решение декорации объекта «Гамбринус».

Показ действия строился на панораме, от которой камера шла через всю декорацию и останавливалась на главных героях фильма. Остальная сцена после панорамы состояла из ряда статичных кадров. В помещении воспроизводилось вечернее освещение. Стены ровно освещались передним направленным светом. Рельефные детали декорации освещались с выявлением их объема, но без глубоких теней. Верхняя часть стен и потолок были затемнены: горели висячие керосиновые лампы. Актеры, которые сидели за столиками-бочками, освещались перекрестным светом — заднебоковым контровым. Общая задача сводилась к созданию мягкого рисующего света, пластично передающего объем и формы декорации, что помогало усилить ощущение глубины пространства в кадре, и четкого освещения расположенных на переднем плане актеров и деталей декорации.

Чем ближе находился к съемочной камере объект, тем резче и рельефнее были отработаны светом его формы. Горевшие керосиновые лампы также содействовали глубинному построению композиций, помогали создавать характер вечернего освещения. Крупные планы актеров интенсивно обрабатывались светом для пластической передачи формы, тонального отделения фигур актеров от фона. Вся декорация слегка окутывалась пиротехническим дымом, создавая воздушную дымку. Черные костюмы и светлые рубашки, контрастируя между собой, хорошо выделялись на фоне слегка задымленного пространства.



М. Черный на съемках «В мертвой петле».

Еще один пример съемки в том же фильме.

В декорации «квартира Уточкина» была задумана большая глубинная мизансцена, в которой артист О. Стриженов (исполняющий роль Уточкина) и актриса Э. Леждей (исполняющая роль его жены) по ходу сцены несколько раз меняли место своего положения в кадре, выступая то на общем, то на крупном планах. Каждое движение было точно отрепетировано, был установлен свет, максимально содействующий нужному рисунку образов.

Однако оказалось, что найденное освещение пригодно только для одного строго установленного положения актеров по отношению к источнику света и камере. Различные повороты актеров и камеры потребовали соответствующих изменений и в характере света. Чтобы сохранить найденные внешние характеристики обра-



«В мертвой петле». Справа налево — Э. Леждей, О. Стриженов.

зов, был принят следующий принцип освещения. Приборы устанавливались таким образом, что свет от них направлялся на основные положения мизансцены. Переход актеров из одного положения в другое сопровождался точно разработанными и отрепетированными перестановками и изменениями света по ходу действия, если при этом актер сам не выходил из одной световой зоны и не входил в другую.

Такие мизансцены надо выносить предельно вперед, подальше от стен декораций, чтобы при съемке средних планов в кадр попадала большая часть декорации. Изображение всей декорации на общих и средних планах способствует глубинному построению композиции кадра, воссоздает правильную «географию» места действия. Такая схема освещения интересна тем, что при всех

основных поворотах актера на него всегда падает заранее продуманный свет и не попадает случайный.

Свет играет огромную роль и при раскрытии на натуре богатства цветовой гаммы. Оператор должен найти и передать изменения оттенков цвета, имеющего различные источники, разную степень интенсивности.

Значит ли это, что оператор полностью подчинен натуре, ее особенностям, и лишен возможности воплотить свое видение? Разумеется, это не так. Живописец тоже подчинен натуре: он создает такую палитру красок, которая бы наиболее полно и ярко передавала состояние природы. Но своеобразие творческого мышления художника непременно сказывается на характере изображения.

«В мертвой петле» (Уточкин — О. Стриженов).



То же происходит и с оператором. Он выбирает из различных состояний природы одно, единственно подходящее для данной образной цели, отыскивает ракурсы, степень освещенности, стремясь к наиболее выразительному воплощению изобразительного ряда.

Благодаря этому сцены и эпизоды не схематизируются, не сливаются в единый поток обезличенных по своей художественной выразительности кадров, назначение которых только в том, чтобы сообщить развитие действию, а имеют свои запоминающиеся особенности, индивидуальные отличительные качества. И фильм в целом приобретает многогранность изобразительного построения, раскрытие сюжета воспринимается более убедительно, ярче становится образная характеристика, повышается эмоциональное воздействие материала на зрителя.

Возвращаясь к работе над фильмом «В мертвой петле», скажу, что в основе изобразительного решения было стремление к живописному построению композиций кадров, именно этой задаче подчинялись все пластические средства. В картине преобладала гамма легких полутонов и живописных тональных переходов, при этом сохранялись необходимые контрасты света и теней. Работа шла на нюансах, полутенях, где что-то не досказано, что-то не закончено, детали то сливались, то слегка выступали ровно настолько, насколько это необходимо. Живописные полосы, блики, разбросанные по стенам, костюмам, скользящий, едва касающийся свет без сильного светового режима, использование светового педалирования, точно рассчитанное светотональное ритмическое построение композиции: чередование света и тени, светлых и темных пятен, притемнение переднего плана, подсвечивание заднего плана, глубины — все это подчеркивало выразительность композиционного построения и максимальное стремление к передаче глубины, пространства кадра. Фон строился на полутонах, на которых хорошо выделялись как светлые, так и теневые части крупноплановых предметов. Острое и выразительное использование средств освещения, применение контрового света, рисующего просвечивающуюся светом листву деревьев, сверкающие блики на воде, траве и т. д. позволило создать особую, лирическую атмосферу в карти-



Кадры из фильма «В мертвой петле».

не. Костюмы актеров освещались резким, скользящим боковым светом, лица были решены полусилуэтом: по ходу действия актеры то входят в световые блики, то выходят из них. Подсветка была установлена впереди, со стороны рисующего света; тени возникали темные, с едва заметной фактурной подработкой.

Актеров, играющих на средних и крупных планах, мы старались изолировать от прямого солнечного света, — необходимая световая конструкция создавалась путем затемнений и подсветки, использовался натурный фон при естественно выбранном освещении. Без такого кропотливого осмысленного труда кинооператора над созданием соответствующей эмоциональной атмосферы в кадре любая, даже самая выразительная и талантливая работа актера не достигла бы цели.



В основе решения кинопортрета героя был ряд различных по освещению, ракурсу и композиции изображений. Если в общем плане декорации могла предполагаться определенная раскладка света и тени, то освещение персонажей определялось задачами сцены, особенностями лица актера и, конечно же, общей композицией и замыслом оператора.

Наряду с задачей органичного сочетания действующих персонажей с материальной средой, необходимо было создать и конкретную световую характеристику каждого образа, которая на экране складывается из целого ряда кадров, последовательно раскрывающих действие и поступки героя.

Грим и костюмы сами по себе не могут сполна определить внешний вид персонажа. Он формируется лишь в единстве всех

компонентов: грима, костюма и освещения, выявляющего пластические формы лица, его фактуру.

Как уже говорилось, главной задачей в изображении на экране человеческого лица является такая обработка его пластических форм, которая максимально выразительно передает характер того или иного персонажа, те мысли и чувства, которые он несет зрителю.

В некоторых случаях приходилось прибегать к обострению форм лица, к некой гиперболизации объема, ярче выявляющей индивидуальность героя. Такая подчеркнутая портретная характеристика усиливала зрительное впечатление, выявляла отношение художника к изображаемому. Для примера приведу из того же фильма световой рисунок образа профессора, в частности эпизод в палате сумасшедшего дома. Здесь мы прибегли к подчеркнуто объемному освещению персонажа, резкому верхнему, почти отвесно падающему свету, выделявшему все выпуклости лица и создававшему глубокие тени. Мы избегали какой бы то ни было сглаженности кожи лица светом, напротив, стремились к максимальному выявлению его фактуры, дабы подчеркнуть особенности этого персонажа, заданные в сценарии.

И в групповых композициях пытались сохранить индивидуальные черты каждого из действующих лиц в отдельности, что требовало сложной работы над освещением.

Несколько слов о том, как снимались крупные актерские планы в этом фильме.

Рисующий свет устанавливался на лицо актера в зависимости от расположения его фаса. От аппарата работали приборы переднего рассеянного света, также освещающие лицо актера. Более сильная передняя подсветка давалась со стороны рисующего света. Перекрытие от освещения одежды подсвечивалось резкой полосой света от бокового прибора, специально для этого предназначенного. Контровой свет устанавливался так, чтобы не ломать форму, не создавать световых изломов лица и фигуры актеров.

При съемке средних и крупных планов на натуре актеры изолировались от прямого попадания солнечного света путем при-

менения затенителей. Передний план освещался дуговой подсветкой, актеры, находящиеся на дальнем плане, освещались отражателями, создававшими с большого расстояния мягкую, легко регулируемую по интенсивности подсветку.



В. Ивченко, М. Черный (справа налево) на съемках «Гадюки».

Применение затенителей позволило выразительно решить игровые сцены по свету. Обычно притемнялся весь передний план, так что актеры, попадающие в тень затенителя, оказывались вне прямого солнечного света. Это давало возможность оператору, используя искусственную подсветку, избежать нежелательного, случайного освещения лица солнцем, которое особенно в полдень образует светотеневые провалы в углубленных частях лица, ярко высвечивая выступающие верхним светом.



«Гадюка». В главной роли Н. Мышкова.

Все изложенные положения, проиллюстрированные на примере работы над одним фильмом, являются элементарными. Настоящее мастерство освещения зависит от вкуса и профессионализма оператора, от его способности творчески осмыслить снимаемую сцену. Я сознательно обратился для доказательства высказанных ранее мыслей к фильму прошлых лет.

В те годы для того, чтобы достичь желаемого художественного эффекта, необходимо было решить множество не только творческих, но и технических задач. Сегодня, когда постоянно совершенствуется качество пленки, осветительной и киносъемочной аппаратуры, оператор не затрачивает столько усилий и изобретательности на технические вопросы, доминирующим фактором его работы стали задачи творческого порядка.

Развитие современного киноискусства неразрывно связано с совершенствованием кинотехники. В наше время, когда кинематограф стал цветным, широкоэкранным, широкоформатным, открылись новые возможности для решения важных идейно-художественных задач. Грамотная работа оператора над композицией кадра, освещением, тоном и колоритом — залог высокой художественной ценности фильма, создаваемого при его участии. К этой работе всегда предъявляются самые высокие творческие и технические требования.

Обращаясь к своему опыту, я позволю себе в этом же контексте поделиться воспоминаниями о работе над образом Ольги Зотовой в фильме «Гадюка» (режиссер В. Ивченко, исполнительница главной роли Н. Мышкова), хотя и это работа, как известно, не самых последних лет.

В монографии о творчестве В. Ивченко говорится: «Решая фильм «Гадюка» как психологическую драму с ощутимой романтической окраской, Виктор Ивченко вместе с оператором Михаилом Черным в образном видении самых больших драматических узлов придают большое значение крупным планам, стремясь через них раскрыть сущность тех внутренних переживаний, которые несут в себе герои». И далее: «Главная стихия, главный художественный смысл и главные приобретения на пути воссоздания идеи толстовской повести — в пафосе борьбы за утверждение нового мира» *.

Итак, позволю себе остановиться подробнее на особенностях операторской работы в этой картине. Уже в первом кадре фильма дана заявка на необычное световое решение. Женщина вбегает в милицейский участок и говорит, что она убила человека. Перед нами крупным планом, четко вылепленное светом, прекрасное лицо, в котором как бы угадывается сложная, необычная судьба этой женщины. Можно было просто осветить лицо задне-боковым светом, якобы падающим через открытую дверь, или боковым светом подчеркнуть драматизм случившегося. Мы использовали

---

* Крыжановский Б., Новиков Ю. Виктор Ивченко. — К.: Мистецтво, 1976, с. 91, 93.

для создания этого портрета задне-боковой свет, создающий мягкие блики на волосах, боковой моделирующий свет, который вырисовывает лицо актрисы путем перехода от света к легкой тени. Мягкость изображения лица достигается использованием специальной сеточки, находящейся перед объективом.

Прослеживая дальше световое решение портретных характеристик героини, мы увидим, что оно различно в зависимости от содержания той или иной сцены. И это, на мой взгляд, является одним из важных моментов — уметь найти и создать нужный световой эффект в соответствии с драматургией действия. Без точного светового и композиционного решения актерское исполнение будет выглядеть обедненным. В начале фильма героиня — выпускница гимназии. Чтобы передать ощущение молодости, радости, мы использовали мягкий, объемный свет, который нежно обрисовывает черты лица молодой девушки.

Кадры из фильма «Гадюка».



В эпизоде, когда бандиты нападают на героиню, пытаясь убить, световое решение резко меняется. Сильный боковой свет вырывает из темноты ее лицо, искаженное ужасом.

В последних сценах в больнице мы видим уже совсем другого человека. Это подчеркивается освещением окружающей обстановки. Темная гамма тонов, боковой свет на лице, создающий контраст между освещенной и теневой частью, — все это вызывает тревожное чувство беспокойства за судьбу героини.

Или же эпизод встречи в больнице героини с комиссаром. Между ними и еще одной женщиной идет оживленный разговор, сидят они в коридоре на фоне окна. Решить эту сцену можно было по-разному, например, так: свет из окна освещает героев, или же сделать за окном ночь, освещать их внутренним источником света... Но главным, как уже отмечали, остается содержание сцены, ее внутренний смысл. Этот разговор являлся переломным





Кадры из фильма «Гадюка».

в судьбе героини. И здесь оператор должен был своими средствами передать смысл происходящего. Необходимое настроение создается за счет солнечного света, падающего в окно и контрастирующего с предыдущими сценами, решенными в темной тональности. Этот переход от темного к светлому отражает те изменения, которые происходят в психологии героини. В таких многофигурных композициях очень важно правильно расставить световые акценты, чтобы глаз зрителя не метался от одного актера к другому, а имел определенную траекторию внимания.

Здесь основной акцент падал на героиню, сидящую у окна. Солнечный боковой свет освещает ее лицо, подсветка теневой части создает мягкий переход от света к тени. Если отталкивать-



ся от условий сугубо реалистического освещения, которое мы наблюдаем в действительности, то на лице человека, освещенного солнцем, возникает резкий контраст между светом и тенью. Однако я смягчил этот контраст, придав освещению некоторую условность. За счет мягкого бокового света создается перспектива от темного к светлому, и глаз зрителя, пройдя по этой выработанной оператором линии, останавливается на героине, на которой сосредоточен световой и композиционный центр.

Соответственно построена и линейная композиция: фигура женщины закомпонована на первом плане в правом углу кадра, комиссар находится чуть левее по отношению к ней — на втором плане, героиня — на дальнем плане в левой части кадра, т. е.



Кадры из фильма «Гадюка».

глаз проходит по этой кривой линии, выстроенной оператором, и останавливается на героине.

Световое решение сцены в тюрьме, куда попадает Зотова, когда город был захвачен белыми, найдено следующим образом: тюремная камера, полумрак, луч света от качающегося фонаря то исчезает, то появляется, освещая камеру. Световая композиция построена именно на этом луче света. Попадая в камеру, он вырывает из полумрака лицо героини, но, кроме освещения лица, этот луч света играет и другую роль — создает зловещую тень решетки окна на стене и затем опять исчезает. Резкая смена света и темноты, появление символической тени от решетки создают необходимое настроение угнетенности, страха, безысходности. Важным было и то, как были закомпонованы фигуры и тень решетки. Фигура актрисы вынесена несколько на передний план. Когда луч света отсутствует, создается некоторая неуравнове-

Кадры из фильма «Гадюка».





шенность композиции: левая часть как бы перевешивает, внезапно появляющаяся тень от решетки по отношению к фигуре находится в диагональной композиции, т. е. в неуравновешенной части кадра. Появление и исчезновение света несет здесь определенную смысловую нагрузку, подчеркивает драматизм сцены.

Эпизод расстрела заключенных решен в такой же гамме тонов. Резкий задне-боковой свет вырывает из окружающей темноты лица красноармейцев, и среди них героиня. Мы снимали их с нижней точки, фигуры были как бы слиты в единую монументальную композицию. Нижняя точка съемки и резкий задне-боковой свет передавали мужественность, стойкость революционеров. И в тоже время контрапунктом возникают из темноты отдельные

лица карателей, снятые на уровне взгляда красноармейцев, и такой же зловещий боковой свет, разобщенные композиции — все говорило о жестокости и бессилии палачей. Это противопоставление двух сил по композиционному и световому решению наиболее точно выражало режиссерский замысел сцены.

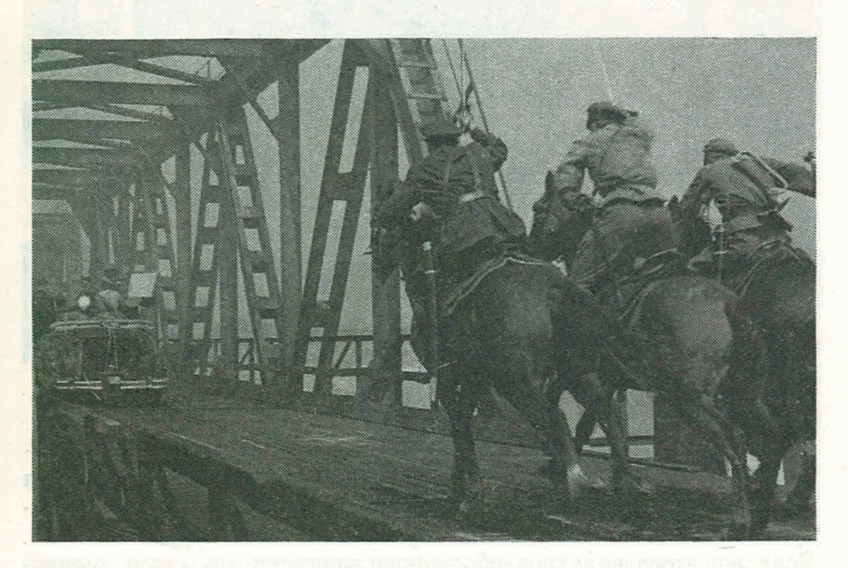


Рабочие моменты съемок фильма «Гадюка».

Дальше, по ходу сюжета, героиня, как известно, переходит на сторону революции и сражается на полях гражданской войны. В ее характере произошли большие изменения: перед нами смелый, мужественный боец, не уступающий в храбрости мужчинам. Эти черты находят свое отражение в портретных характеристиках. В натурных крупных планах для создания светового рисунка используется искусственная подсветка, которая не идет в разрез с естественным освещением, а наоборот, как бы повторяет схему света, заложенную при создании портретов в павильонных ус-

ловиях. Своеобразным является по световому характеру режимный план — ночь перед штурмом моста.

Сцена снималась в режиме с источниками искусственной подсветки, выделявших лица актеров. Камера панорамирует по группам бойцов, сидящих у костров, и в конечной точке панорамы



выезжает на одиноко стоящую героиню. К ней подходит комиссар. Они любят друг друга, но не решаются об этом заговорить; молчание их в минуты расставания перед боем красноречивее слов. Этот важнейший драматический момент эпизода активно подчеркивался освещением: фон позади них озаряется светом, вокруг героев возникает своеобразный ореол. Этот условный прием помог создать яркий образ-символ чистой, прекрасной любви, которая, появившись среди мрака войны, ночи, осветила то возвышенное, что присуще человеку.

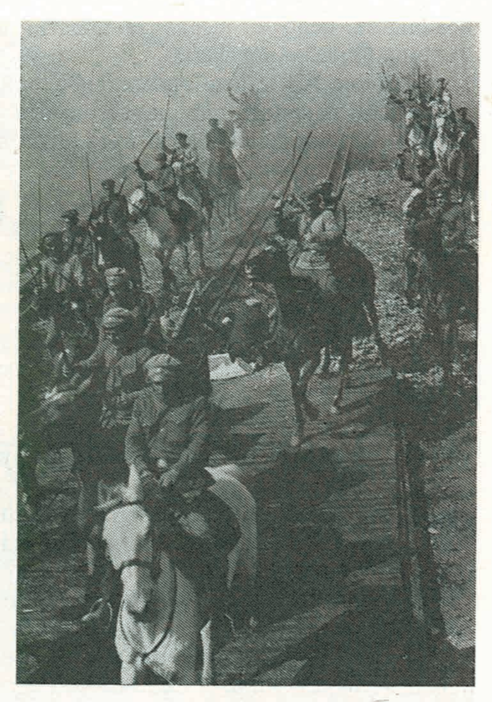


Решение этой сцены еще раз показывает, насколько действенным может быть изобразительный прием в донесении до зрителя нужной мысли. Мастерство оператора в создании светового рисунка и композиции в таких случаях является первостепенным. Если же этого нет, то изображение лишается должного эмоционального и смыслового заряда, остается лишь информация, а это уже не искусство.

Решение массовых натурных сцен в фильме «Гадюка» также имеет целый ряд особенностей.

Штурм железнодорожного моста снимался на рассвете. Задымленный фон передавал впечатление раннего утра, в то же время своим медленным перемещением дым усиливал напряженность, охватившую всех в ожидании решающей схватки. Атака снималась с операторской машины. Камера, находясь в нижней точке, занимала фронтальное положение по отношению к атакующим. Нижняя точка, съемка с движения — все это подчер-

Кадры из фильма «Гадюка»



кивало мощь и целеустремленность рвущихся вперед красноармейцев.

Такие съемки сложны во всех отношениях, и очень многое тут зависит от выбора оператором точки съемки, условий освещения и окружающего фона.

В данной сцене большую роль играл именно фон, — железнодорожный мост, быстро мелькающие, уходящие вдаль части каркаса усиливали впечатление скорости, вызывали у зрителей волнение от предчувствия надвигающейся опасности. Острый нижний ракурс сообщил необычное восприятие кажущейся обычной сцене: стремительно несущаяся конница была снята с нижней точки, пейзаж и фермы моста, мчащиеся навстречу камере,

создавали особую выразительность, наполняли сцену сильным эмоциональным порывом.

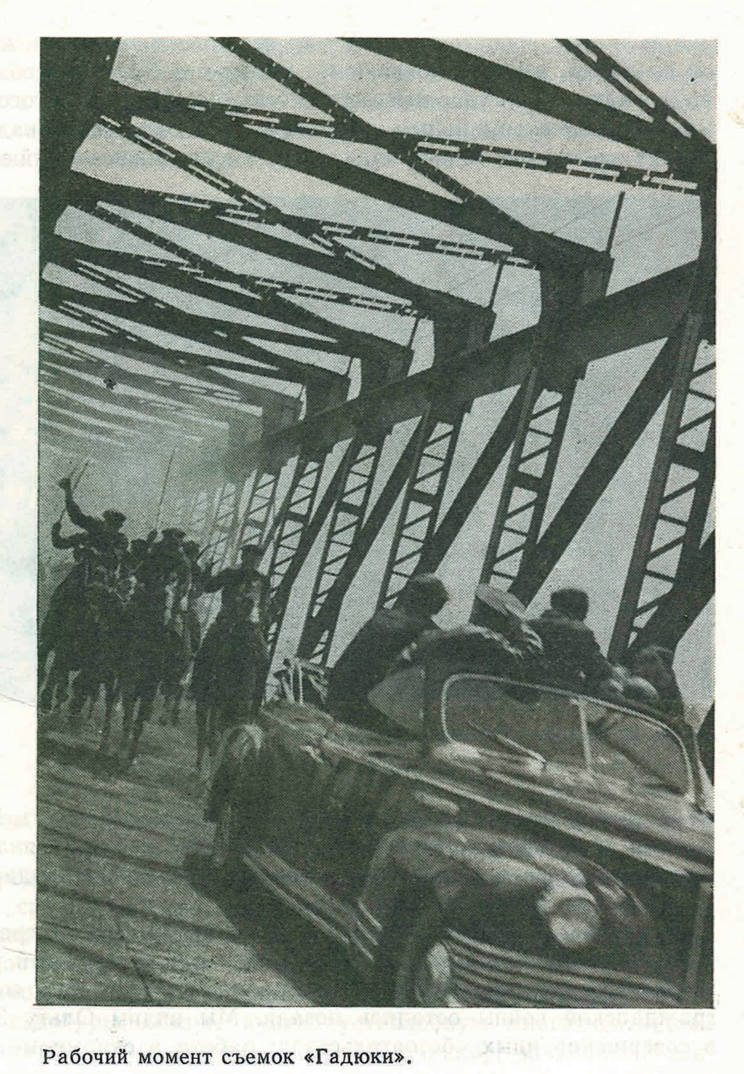
В таком же ключе снимался и рейд красной конницы. Здесь надо было передать ощущение огромного пространства, усталость от долгого, изнурительного пути. Для этого мы применили широкоугольную оптику и нижнюю точку съемки. Очень важно было точно выбрать съемочное время. Как бы ни был красив пейзаж сам по себе, снимать его в безоблачную погоду, используя переднее освещение, да еще в черно-белом изображении, нельзя, кадр будет неинтересным, и здесь не помогут никакие оригинальные ракурсы.

Был выбран контровой свет, облачное небо. Конный отряд переходит вброд реку. Контровой свет четко вырисовывает силуэты всадников, передает интересную игру бликов на воде. Длинная вереница всадников дополняется эффектно выделенной грядой облаков. Все это придавало кадру определенное настроение и выразительность.

И еще одна особенность таких съемок — использование фильтров. Именно они, притемняя небо, выделяют на его фоне разнообразные фигуры облаков.

Вообще надо сказать, что фон, на котором развертывается действие, несет огромную нагрузку в передаче замысла. Какое бы действие ни происходило на экране, если окружающая обстановка не будет направлена на его раскрытие, не будет дополнять его, — оно пройдет незамеченным для зрителя. Все, что окружает событие на экране, должно работать на раскрытие его содержания. И если бы вышеописанные кадры снимались, к примеру, при безоблачном небе, они сразу же потеряли бы свою выразительность.

Здесь я хочу остановиться еще на одном моменте. Кадры атакующей конницы снимались с нижней точки, и когда всадники проносились мимо аппарата, панорамирующего им вслед, получился весьма выразительный кадр: несущаяся конница пролетает прямо над камерой. Этот прием не новый, мы встречали его не раз во многих картинах. Впервые он был найден и использован А. Головней в фильме «Мать». Но надо сказать, что его примене-



Рабочий момент съемок «Гадюки».

ние в фильме чревато потерей того острого впечатления, которое он вызывает, впервые появившись на экране. Значит, необходимо было найти такой ударный момент, где бы эффект от этого приема был бы максимальным. В фильме «Гадюка» такой кадр возникает внезапно и только один раз — в кульминационный момент



Кадры из фильма «Гадюка».

атаки, чтобы с большей силой отразить ее мощь и скорость. Вставленный в нужном контексте, он своим внезапным появлением и необычностью эмоционального воздействия сразу придает выразительную силу всей сцене.

Читатель, наверное, помнит по фильму, что после гражданской войны в жизни героини наступает весьма сложный психологический перелом. Пафос революционных лет, бурные события гражданской войны остались позади. Мы видим Ольгу Зотову в совершенно иных обстоятельствах: работа в скромном учреж-

дении, быт коммунальной квартиры и чувство полного одиночества, которое охватило героиню. Коллеги по работе, мещане-соседи — все они вызывают в ней отчуждение. Вокруг нее плетутся сети сплетен, интриг. И на экране предстает уже не волевой, мужественный человек, какой мы видели Ольгу Зотову в годы ре-



волюции, а преждевременно состарившаяся, затравленная женщина.

Передо мной стояла задача точно воссоздать окружение героини, среду, быт, передать ощущение той эпохи со всеми ее реалиями. Только в этом контексте могли выглядеть убедительно и достоверно те изменения, которые произошли в душе героини. Вынося в статичных кадрах на первый план панораму обстановки квартиры: общую кухню, уставленную многочисленными плитками, разными вещами; длинный коридор, заваленный вся-

кой рухлядью, я постепенно перешел к изображению ее обитателей.

Задне-боковой или боковой свет, который применялся для выявления характеров соседей-обывателей, обрисовывал лишь часть их лиц, тем самым подчеркивалась их суть: хитрость, мелочность, подлость исподтишка и стремление при этом остаться в тени. Таков и окружающий их фон: серый, грязный, стены затенены при любых условиях — будь за окном солнце или пасмурно. Серая гамма тонов полностью соответствует характеру жизни обитателей этой квартиры.

Комната героини, ее обстановка показаны несколько раз, и это неслучайно.

Общий план, протяженность комнаты в перспективе подчеркнута широкоугольным объективом: в глубине кровать, на которой сидит Ольга Зотова, на стене солнечный резкий луч, дающий тень от крестообразной оконной рамы. Солнечный свет впервые прорывается в комнату героини. Казалось бы, он вносит радость, но это не так. Этот солнечный блик и тень от рамы еще более усиливают переживания и угнетенное состояние Ольги Зотовой, и в чем-то это освещение даже перекликается со сценой в тюремной камере. Хотя по тону они совсем разные.

Такое стремление найти разные по характеру эффекты освещения и композиционные построения было продиктовано сложной драматургией, которая во многом состояла из нюансов психологического порядка. Выявить и подчеркнуть их можно было только благодаря тонко продуманному освещению, точному композиционному решению.

Показательно в этом плане изобразительное сопоставление героини и секретарши директора учреждения. Секретарша недурна собой и пользуется этим в своих мещанских интересах. Но это лишь личина, за которой скрыта мелкая, ничтожная натура. Ее негативные качества — надменность, злость, зависть — ярко проявляются в отношении к Зотовой.

Для портретной характеристики секретарши был применен резкий рисующий свет, который очерчивал правильные, но не лишенные надменности черты лица.

Героиня, появляющаяся на работе в своем неизменном небросском наряде, с сигаретой во рту, не привлекала никакого внимания. И вот совершенно неожиданно для окружающих с ней происходит разительная перемена: мы видим Ольгу в новом элегантном платье, нарядных туфлях, с модной прической. Появление ее на работе в таком виде вызывает у всех восторг и удивление.

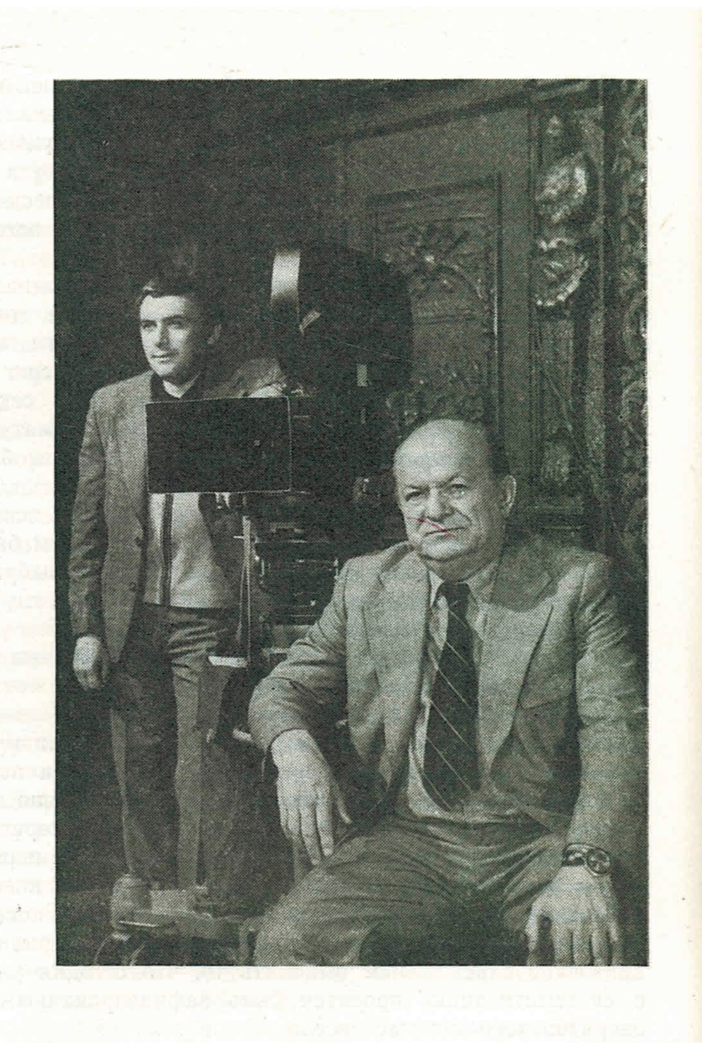
Но в этой сцене важно было передать не внешние изменения, а изменения психологические. Смысл и значение этого эпизода изобразительно переданы прежде всего световым построением портретной характеристики. Мягкий объемный свет обрисовал прекрасное, одухотворенное лицо. И если лицо секретарши — лишь красивая маска, за которой мало что просматривается, то лицо Ольги Зотовой излучает высокие порывы, благородные чувства.

Только светом и композицией я мог передать всю привлекательность экранного образа нашей героини. Каким бы красивым ни было лицо, если для него не найден свет и не выбрана нужная точка съемки, оно утрачивает свою прелесть. Поэтому очень важно для передачи состояния, настроения персонажа уметь найти точное световое и композиционное решение. Точных рекомендаций здесь нет и быть не может. Порой один и тот же прием, использованный в разных ситуациях, дает совершенно противоположные результаты. Поэтому всегда надо исходить из конкретных моментов фактурного и драматического материала.

Здесь я должен напомнить, что вовсе не ставлю перед собой задачу осветить фундаментальные основы операторского мастерства. Эта книга скорее, как уже говорилось на ее первых страницах, «свод» тех операторских открытий, которые накопило наше киноискусство. И если иногда мои размышления носят обобщенный характер, без ссылки на конкретные примеры, то это продиктовано стремлением выделить то, что сегодня уже просится в систематизацию, просится быть зафиксированным в истории операторского киномастерства.

И все же, чтобы сделать это издание доступным не только для профессионалов, но и для многочисленных любителей кино,

7 4—404



Т. Левчук, Э. Плучик.

чтобы они глубже вникли в живой процесс творческого поиска, позволю себе сослаться на практику некоторых моих товарищей — украинских кинооператоров.

Выше уже говорилось о значении изобразительной композиции. Умение находить точное композиционное, организующее начало в объекте съемки и учитывать его в процессе всей работы, умение выразить тему сочетанием наиболее выразительных зрительных элементов — вот слагаемые мастерства кинооператора.

В кино, как и в любом другом изобразительном искусстве, нахождение точной композиции является одним из важнейших моментов. А затем следует определение светового решения. Суть изобразительной композиции заключается в мастерстве облечь содержание в конкретную зрительную форму.

Советской школе кинооператорского мастерства свойственна изобразительно-монтажная система решения фильмов, где ракурсы, панорамы, крупные планы являются непременными элемен-

Т. Левчук, Э. Плучик на съемках фильма «От Буга до Вислы».



тами композиции. С этим связаны высокие требования к художественной культуре и профессиональной квалификации оператора.

В 1978 году журнал «Искусство кино» начал серьезный и важный разговор о стилевых направлениях в современном советском киноискусстве. Некоторые участники этой дискуссии сосредоточили свое внимание на проблемах современного операторского мастерства, что помогло глубже осмыслить многие явления, появившиеся в кинематографе последних десятилетий. Речь шла прежде всего о тесной взаимосвязи и взаимозависимости операторского мастерства, изобразительной культуры фильма с уровнем кинорежиссуры, с освоением новых тематических планов. Отмечалось, что целый ряд картин страдает безликостью образного начала, иллюстративностью, серостью, отсутствием активно выраженной идейно-художественной концепции.

Я хотел бы остановиться на нескольких примерах, заключающих в себе черты тех разнообразных явлений, с которыми мы сталкиваемся в сегодняшней практике.

Думается, что развитие кинематографической техники постепенно высвободит кинооператора от его чрезмерной производственной зависимости и позволит сконцентрировать свои усилия на главном — на достижении высокого идейного и эстетического уровня наших фильмов.

Украинские кинооператоры достигли немалых успехов на пути стилевых поисков, создали целый ряд интересных образов, портретов, которые отличаются жизненной правдой, содержательностью. В этой связи хотелось бы отметить прежде всего трилогию «Дума о Ковпаке» и дилогию «От Буга до Вислы» режиссера Т. Левчука (оператор Э. Плучик). Основным стилеобразующим признаком названных произведений является строгая достоверность содержания и изобразительной формы, их историческая конкретизация. Изобразительная культура и профессиональное умение в использовании художественных средств подняты в этих произведениях режиссером, оператором и художником до самого высокого уровня современного кинематографа. Оператор хорошо чувствует изобразительные воз-



«Дума о Ковпаке».

можности камеры, а режиссер — динамический монтаж. Вспомним эпизоды «Форсирование Припяти» и «Сарненский крест». Работая в павильонах, оператор Э. Плучик отказывается от традиционного рассеянного освещения. Исходя из глубоко реалистических принципов, он ищет особую световую атмосферу, чтобы исторически конкретно, правдиво и художественно выразительно передать образ эпохи Великой Отечественной войны.

В работе над портретными, крупными планами главных героев Ковпака, Руднева, Вершигоры оператор не стремится к внешним эффектам, а старается выявить светом нюансы актерского

исполнения. Последовательно сохраняется характер основного рисующего света, выбранного для данного действующего лица.

Более подробно хочется остановиться на третьей серии трилогии — на фильме «Карпаты, Карпаты...». Пересмотрев огромный хроникально-документальный, видовой материал, Т. Левчук и Э. Плучик стремились в выборе натуры найти такие пейзажи, такое естественное освещение и краски, которые органично вписывались бы в документальные кадры хроники, использованные в фильме, и не нарушали единой цветовой тональности. И хотя картина цветная, оператор, следуя пожеланиям режиссера-постановщика, старался избежать пестроты. Это было вполне оправданно и логично. В цветовом решении «Думы о Ковпаке» действительно найдены те краски, та общая световая тональность, которая максимально была приближена к документальным кадрам. Лес воспринимается бурым осенью и белым зимой, одежда партизан — однотонной, и лишь изредка вспыхнет яркое пятно,

«Дума о Ковпаке».



по-особому привлекающее к себе зрительское внимание. Так неожиданно возникает красное знамя в желто-коричневой гамме осеннего леса, яркие кусты сирени в зелени путивльских садов. Но такие резкие цветные пятна используются экономно, продуманно, в строгом соответствии с требованиями сюжета.

Критика справедливо обратила внимание на то, что Э. Плучик в третьей серии сумел решить трудную задачу: он не увлекся сверх меры калейдоскопичностью красок Карпат. Камера оператора предельно чутка к отбору цветов, фона, атмосферы действия, красок. Во время изнурительных, трудных переходов партизанского соединения в Карпатах оператор так снимает движущихся бойцов, что их фигуры как бы сливаются с фоном гор и леса; тем самым как бы подчеркивается смысловая задача партизанского продвижения: остаться незамеченными для вражеского глаза. Цветовое решение кадров, где показан фашистский штаб, также эмоционально насыщено и точно осмыслено.

И. Кавалеридзе, А. Войтенко (слева направо).



Эти кадры решены в темной зелено-синей цветовой гамме осеннего леса, что активно способствует созданию определенного мрачного фона, на котором появляются фигуры фашистов.

Характерным для всей трилогии является и то, что его создатели постоянно держат в поле своего внимания героев фильма. Для таких художников, как Т. Левчук, Э. Плучик, «историческое содержание времени заключено не в текучей, изменчивой повседневности, в преходящих, нестабильных формах которой много случайного, незначительного, пустого, мнимого, неподлинного, а в сверхповседневном, надбытовом — в событиях, конфликтах и характерах исключительных, непосредственно измеряемых масштабом Большой Истории. Она всегда — незавершенная, открытая будущему, в которое целиком устремлена» *.

Именно в этом стилевом ключе возникает и утверждается изображение главного героя трилогии Сидора Ковпака в исполнении народного артиста СССР К. Степанкова.

В уже названном исследовании справедливо указывается: «Стиль «Думы» [...] раскрывает индивидуальность Э. Плучика, его привязанности, в частности то, что ему по душе длинные, напевные планы, вернее, такой стиль, который обусловлен требованиями жанра.

Для манеры оператора характерны скромность, внимательность, спокойный ритм, без злоупотребления ракурсными съемками.

Самое ценное в портретных решениях героев фильма заключается в том, что и в павильоне, и на натуре оператор остается верен своей стилистической манере, тому характеру освещения, который им был принят как ведущий в пластической трактовке героя. Это придает изобразительное единство не только образу персонажа, но и всему фильму» **.

Операторская работа в трилогии «Дума о Ковпаке» и дилогии «От Буга до Вислы», несомненно, относится к наиболее ярким достижениям украинского кинематографа последнего десятилетия.

---

* Авксентьева В. Режиссер в кино.— К.: Мистецтво, 1977, с. 71.
** Там же.

Интересной представляется, на наш взгляд, и работа оператора В. Войтенко в фильме «Аты-баты, шли солдаты» режиссера Л. Быкова. Привлекательность образа героя, выраженная в его поведении и характере, подчеркивается и жизненно достоверной обстановкой, снятой строго и лаконично.

Задача воссоздать реалии эпохи и здесь определяет стилистику фильма. В операторском решении найдены изобразительные формы, которые сохраняют естественность поведения людей. Камера как бы вместе со зрителем наблюдает, следит за действиями персонажей. Вместе с тем движения ее точно скоординированы с действиями героев.

Мне кажется, что такой прием целиком соответствует общему стилю картины и свидетельствует о тонком понимании оператором режиссерского замысла и его профессиональном мастерстве.

В фильме «Жнецы» режиссер В. Денисенко и оператор Н. Кульчицкий сумели найти такое пространственное положение кинокамеры, которое позволило придать изображению глубину, масштабность, географическую точность и конкретную содержательность. Выбор наиболее оптимального рационального приема изображения — это важнейшая задача кинооператора. Благодаря глубокому знанию возможностей кинокамеры Н. Кульчицкому удалось не только точно передать режиссерский замысел, но и значительно углубить его.

«Жнецы» — фильм о молодых хлеборобах, покорителях целины. Сложной была задача оператора в этой картине. Надо было найти такие изобразительные средства, такие операторские приемы, которые позволили бы передать необъятные просторы полей, красоту и величие труда хлеборобов, и при этом не упускать из внимания сложный мир переживаний героев.

Запомнилось изобразительное решение эпизода уборки хлеба в Казахстане. Снимая массовые сцены, оператор передает удивительную живописность выбранной натуры; по характеру света, настроению и композиции эти кадры — одни из лучших в фильме. Большинство эпизодов снималось в натурных интерьерах. Очевидно, этот прием имел целью придать материалу бóльшую достоверность.

Когда мы снимаем в интерьерах с включением в композицию натурного фона, создается наиболее полное ощущение достоверности среды, хотя это и сопряжено с дополнительными, специфическими трудностями: художник должен согласовать фактуру декорации с естественной натурой, а оператор — естественное освещение с технической подсветкой. К сожалению, в данном случае не все получилось. Оператор и художник не сумели качественно решить эти технические задачи, от чего в целом успешная работа оператора несколько проигрывает.

В фильме «Жнецы» режиссер В. Денисенко и оператор Н. Кульчицкий страстно стремились к эмоциональному, чувственному контакту со зрителем: драматургия происходящего воспроизводится на экране в строго реалистической манере. Зрелищность фильма, его драматизм, правдивое раскрытие индивидуальных характеров достигается, казалось бы, традиционными операторскими приемами. Это относится и к съемкам пейзажей, и к съемкам крупных планов героев. Но традиционность построения кадра у оператора Н. Кульчицкого только кажущаяся, просто мы привыкли к тому, что если нет явных, бьющих в глаза новаций, то все остальное воспринимается как уже давно знакомое. Но стоит присмотреться, особенно к пейзажам (ведь фильм о жатве!), к человеку в поле — и постепенно прослеживается продуманная, твердая, бескомпромиссная установка на правдивость, которой были подчинены широкий диапазон изобразительных приемов, новейшие достижения в киносъемочной технике, а также богатый личный творческий опыт оператора.

Хотелось бы заодно отметить еще одну сторону работы Н. Кульчицкого в фильме «Жнецы» — его творческое содружество с молодыми операторами, которое красноречиво свидетельствует о том, что не существует преград между поколениями кинооператоров, напротив, старшие мастера, прислушиваясь к запросам времени, используя свой огромный накопленный опыт, активно развивают лучшие традиции советской операторской школы. Творчество Н. Кульчицкого — яркое тому доказательство.

Кинокритики справедливо указывали, что образ пространства, образ щедрой земли стал ключевым в изобразительном решении



Н. Кульчицкий на съемках фильма «Жнецы».

фильма. Экран в «Жнецах» время от времени как бы распахивается, и возникают кадры степного пространства, залитого солнцем. Авторы не злоупотребляют производственными эпизодами, но дают их так выразительно, так эмоционально, что основные темы сюжета надолго остаются в памяти зрителей. Тема труда в фильме раскрывается прежде всего через образ человека-труженика, через коллективный труд.

Сильно прозвучала в фильме также и тема дружбы народов. Здесь и панорамы украинских степей, и пейзажи степей Поволжья, Казахстана. Как же тут не вспомнить добрым словом оператора Н. Кульчицкого, который нашел созвучные замыслу режиссера операторские приемы, в частности динамическое панорамирование, благотворно сказавшееся на эмоциональной, художественной выразительности многих эпизодов.

В числе признанных мастеров операторского дела сегодня называют имя А. Итыгилова, известность которому принесла рабо-



Кадр из фильма «Жнецы».

та над телевизионным многосерийным фильмом «Как закалялась сталь» режиссера Н. Мащенко. Перед авторами картины стояла сложная задача — воссоздать один из самых патетических образов советской литературы. Для молодого оператора это была исключительно трудная работа, ведь образ Павла Корчагина уже был воплощен в фильмах М. Донского, А. Алова и В. Наумова, а главное — портрет Н. Островского запомнился миллионам людей. Внешняя характеристика должна была отразить незаурядную биографию героя. В первых кадрах мы видим Павку Корча-

гина в ранней юности. Необходимо было запечатлеть на экране пылкие порывы молодости, причастность героя к революционной эпохе, и Итыгилов вполне с этим справился, продемонстрировав виртуозное владение операторской техникой, разноплановость творческих приемов. Пристальное внимание к деталям выгодно сочетается в картине с динамической съемкой (эпизод конной атаки), с эмоционально насыщенными статичными кадрами. Вспомним последние сцены фильма: Павел Корчагин прикован к постели — камера оператора как бы замирает, однако это не значит, что кадры утратили свою внутреннюю динамику, напротив, такой прием с еще большей силой подчеркивает драматизм ситуации. Глубокое понимание психологии героя, умение передать на экране атмосферу действия, найти его нерв — все эти качества присущи творческой манере А. Итыгилова.

Я остановился лишь на некоторых работах украинских операторов, представляющих несомненный интерес как с профессиональной, так и с художественной точки зрения. Число таких примеров можно значительно увеличить. Все они говорят о неустанном творческом поиске новых изобразительных средств, о разнообразии индивидуальных манер украинских кинооператоров.

Развитие современных науки и техники внесло в кинематограф целый ряд качественно новых проблем, решение которых волнует сегодня не только нас, кинематографистов, но и зрителей.

Как известно, с первых лет существования кинематографа формат кинокадра и его расположение на кинопленке определялись стандартными размерами и кадровым окном кинокамеры. Размеры кинокадра звукового фильма, снятого на стандартной кинопленке (шириной 35 мм), составляют 16 мм по высоте и 22 мм по ширине с допуском для обоих измерений $\pm 0,1$ мм. В последние десятилетия в практику мирового кино прочно вошел широкоформатный кинематограф, где используется пленка увеличенной ширины. В связи с этим при киносъемке стали применять объективы различных фокусных расстояний с новыми вертикальными и горизонтальными углами изображения. Естественно, расшири-

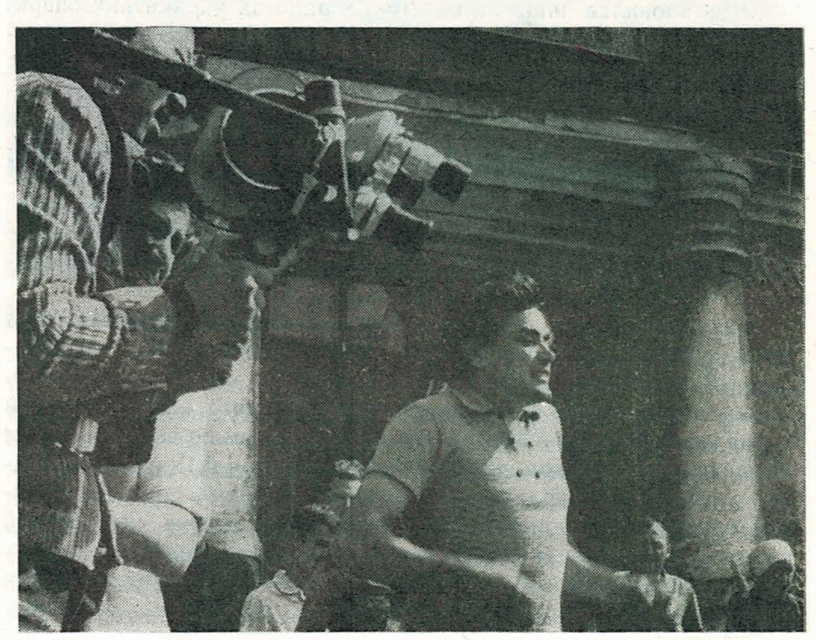
лись границы пространства, в пределах которого могут действовать объекты съемок.

Какие же изменения в работе кинооператора повлекли за собой эти новшества?

Как мы уже отмечали выше, в практике съемок фильма обычного формата выработалось некое общее представление о композиционном решении на плоскости, имеющей пропорции 3×4.

Широкоформатный кинематограф (пленка 70 мм), имеющий плоскость, соотношение сторон которой составляет 1×2,22, нарушает прежние представления о композиции кинокадра обычного варианта фильма.

Н. Мащенко и А. Итыгилов на съемках телефильма «Как закалялась сталь».

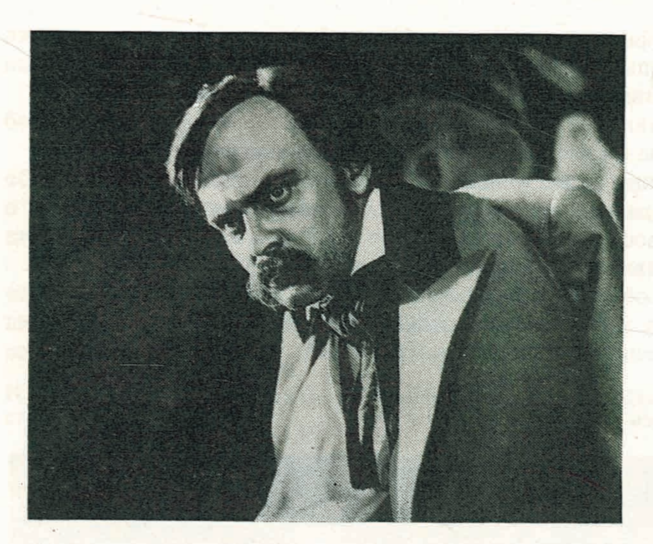


Широкий формат отличается бо́льшей площадью экрана, лучшими пропорциями сторон по сравнению со стандартными 3×4 или же с удлиненными кадрами широкоэкранного кинематографа с так называемой анаморфотной оптикой.

Увеличение размеров кадра, изменение соотношения его сторон, увеличение угла зрения объектива при съемке и, соответственно, при проекции в зрительном зале усиливают эффект зрительного восприятия. Этот фактор играет важную роль в преодолении условности плоской фотографии на ограниченном прямоугольнике обычного экрана и приближает к более широкому, естественному и свободному восприятию изображаемого пространства, свойственному человеческому зрению.

«Как закалялась сталь».





«Сон» (Шевченко — И. Миколайчук).

Впервые я практически столкнулся с широкоформатной кинопленкой, когда снимал фильм «Сон» (автор сценария Д. Павлычко, режиссер В. Денисенко). Конечно, я понимал, что неизбежно придется отказаться от целого ряда приемов съемки фильмов обычного формата, основной целью которых является раздвижение рамок экрана путем разложения действия или пространства на составные элементы — кадры, последовательно фиксирующие второй план, детали и другие объекты, в совокупности создающие представление о цельности и реальности события.

Неторопливо панорамирующая камера пытается по существу рассказать зрителям, что бы они смогли увидеть на экране, если бы получили возможность широко окинуть взглядом местность, пейзаж или интерьер. Другими словами, зритель постепенно разглядывает то, что невозможно увидеть сразу. Естественно, такой метод показа или, вернее, рассказа, не может приблизить зрите-

ля к естественным условиям пространственного восприятия, — напротив, он еще больше усугубляет и подчеркивает условность и ограниченность формата обычного экрана.

Приведу еще один пример. Съемочная камера с общего плана декорации плавно наезжает к месту действия, к актерам. Таким образом зритель сначала знакомится с окружающей обстановкой, а затем включается в актерскую сцену. Или, наоборот, камера от крупного плана актеров отъезжает на общий план с постепенным раскрытием окружающей среды.

Наряду с этими приемами движущейся камеры в обычном кинематографе имеют место панорамирования чисто «служебного» характера, возникающие исключительно из необходимости не «срезать», не выпустить из кадра движущийся объект, который должен сниматься достаточно крупно, но при этом не быть ограниченным в своих движениях. Такие панорамирования также являются следствием несовместимости узкого экрана с желанием видеть шире и крупнее.

Уже в процессе подготовки к съемкам широкоэкранного фильма «Сон» я открыл для себя много нового, непредвиденного.

Свободно двигающаяся камера, сопровождая путь и движения И. Миколайчука (исполнявшего роль Тараса Шевченко) по улицам города, дала прекрасный эффект стереоскопичности изображения. Я обнаружил, что оптимальные результаты достигаются при плавном наезде камеры непосредственно на снимаемый объект или отъезде от него. Кадры, снятые таким образом, не производят впечатления снятых с движения. Это дает очень интересный, оригинальный эффект, которого я никогда не получал при съемке на 35-миллиметровой пленке.

Как я уже говорил, широкий формат, имеющий плоскость с соотношением сторон $1 \times 2{,}22$, нарушает ранее принятое представление о композиции кинокадра.

Решение пространства — необходимое требование при широкоформатной съемке, но его композиционное место совершенно иное, чем при съемке обычного фильма с соотношением сторон кадра 3×4. В основном это сводится к акцентировке первого плана путем, скажем, изменения его масштаба относительно всей

Кадры из фильма «Сон».

плоскости. Кроме того, возможно наличие двух первых планов, но не в одной плоскости.

Для кинооператора новые композиционные решения при съемке широкоформатного фильма являются наиболее сложной проблемой, так как являются основным выразительным средством для усиления эффекта зрительного восприятия.

Работая над фильмом «Сон», мы учитывали все особенности, вытекающие из нового соотношения сторон, а также принимали в расчет участие периферического зрения. Об этой особенности нельзя забывать при съемке широкоформатного фильма. Поясню подробнее.

Рассматривая широкоформатное изображение, наш глаз никогда не останавливается на одном каком-то предмете, а старается охватить все то, что происходит на экране. Поэтому возникает вопрос, как сосредоточить внимание зрителя на главном действии в кадре. Практика работы над фильмом «Сон» убедила меня, что этого можно достичь за счет тонального и цветового центра, акцентирующего основное действие. Наличие же нескольких центров, световых или цветовых, при больших размерах широкоформатного экрана не дает возможности сосредоточиться зрительному восприятию, напротив — оно рассеивает его. Доказательством тому могут служить полотна мастеров классической живописи. Именно ассоциации с известной картиной Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» подсказали мне решение эпизода «Разговор Шевченко с дворовыми в челядницкой», в котором ярко проявились особенности тонального и цветового решения широкоформатной плоскости.

Вторым важным моментом при съемке широкоформатных фильмов является правильный выбор съемочного объектива.

Снимая большие натурные планы, я применял объектив ф:28 мм, который помог нам выразительно решить эпизоды «Встреча Тараса с Днепром», «Переезд из Вильно в Петербург», «Проходы дворовых по Петербургу» и другие. Благодаря большому углу охвата, хорошей передаче линейной перспективы мы получили полное ощущение глубины и стереоскопичности. Кроме того, этот объектив позволил построить большие глубинно-простран-

ственные мизансцены. Но в декорациях, к сожалению, объектив ф:28 мм не всегда возможно применять из-за искажений по краям кадра.

Объектив ф:56 мм использовался мною крайне редко. Дело в том, что, имея малую глубину резкости, этот объектив не дает нужного соотношения первого и второго планов — излишняя резкость в точке наводки и большая размытость переднего и заднего планов. Существенным его недостатком является также и невозможность построения глубинно-пространственных мизансцен. При съемке эпизода «Гайдамаки» я столкнулся с тем, что объектив ф:56 мм не создал четкого изображения в кадрах с быстрым горизонтальным перемещением объектов; кроме обычного в таких

Рабочий момент съемок фильма «Сон».

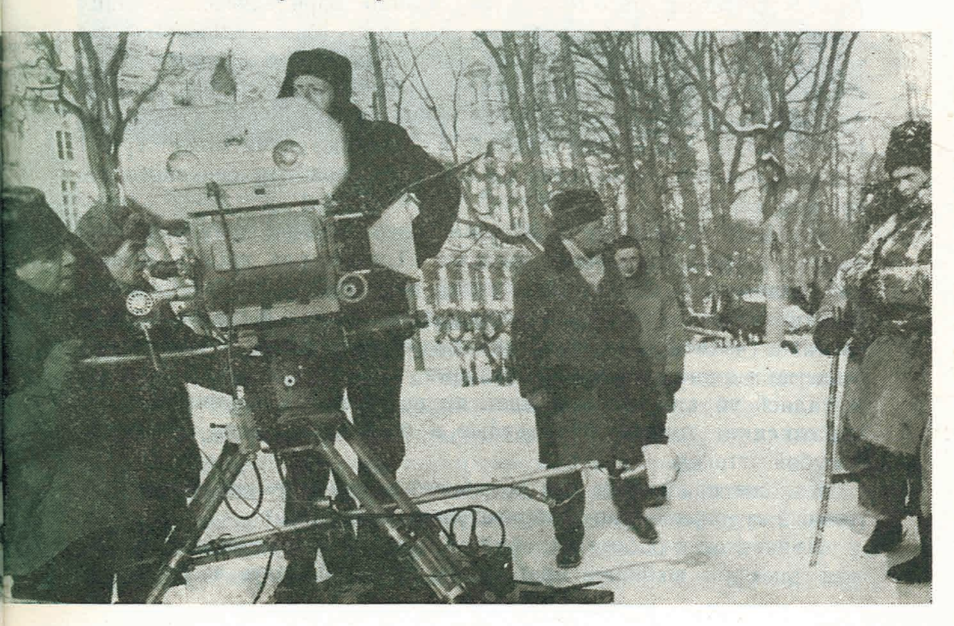


случаях стробоэффекта, получилась еще и сильная размытость изображения.

Опыт показал, что при съемках широкоформатного фильма следует обращать особое внимание на качественное выполнение декораций и грима. Сочетание широкоформатной оптики с большим, увеличенным изображением на экране дает очень четкую, длительную фиксацию фактур. Поэтому, снимая фильм «Сон», мы добивались очень тщательного выполнения декораций и фонов.

Так, например, для построения декорации «Костел» были привезены необходимые настоящие детали и предметы. Для декорации «Академия художеств» отливались по существующим формам античные фигуры. В результате скрупулезности в подборе

«Сон». У кинокамеры М. Черный.



декоративных элементов была создана достоверная, правдивая атмосфера, в которой жили и действовали герои фильма.

Что касается грима, то он также потребовал большей тщательности, чем при съемках обычного фильма. Парики, усы и бороды — все это было изготовлено очень качественно, в соответствии с приметами изображаемой эпохи.

На проблеме грима в этой связи хочется остановиться несколько подробнее. По моему убеждению, в цветном художественном фильме грим играет существенную роль. Используемая пленка по своим параметрам не является стабильной и еще во многом уступает международным стандартам — уступает по чувствительности, цветопередаче, физическим качествам основы. Необходимо иметь какой-то постоянно установленный фактор, который служил бы эталоном цветопередачи при обработке пленки. Таким эталоном при печати цветного позитива принято считать лица актеров. Ведь печать позитива, как правило, определяется по лицу актера с тем, чтобы на экране цвет лица был таким же, как и при съемке. Поэтому, подчеркиваю, именно лицо актера является эталоном в работе оператора над фильмом, своеобразным ориентиром для получения правильной цветопередачи и колорита изображения. Кроме кинопленки, на цветопередачу может существенно повлиять изменение цветовой температуры основного источника света.

Приведу пример из своей уже более поздней практики. При съемке широкоформатного фильма «Только ты» производственные условия заставили меня снять одну сцену на палубе китобойной базы, где цветовая температура солнца была значительно ниже (вместо 5600° Кельвина была около 3800°). В результате лица на экране получились красные, а когда мы при печати попытались убрать красный цвет, то на позитиве появились голубовато-синие тона и все светлые и белые плоскости приобрели голубой оттенок.

Как же преодолеть эти трудности и получить на экране желаемый художественно-изобразительный результат?

Приступая к работе над фильмом, я всегда вместе с художником-гримером выбираю цвет грима, который более всего подхо-



На съемках фильма «Только ты».
Слева направо — Е. Шерстобитов, М. Черный.

дит к цветовоспроизведению данной негативной кинопленки. Это делается еще в подготовительный период, когда оператор подбирает негативную кинопленку для съемки фильма и проводит кинопробы актеров. После просмотра первого снятого материала на экране вместе с художником-гримером вносятся необходимые исправления, чтобы получить впоследствии нужный результат для правильной цветопередачи лиц и окружающей среды.

Из сказанного ясно, что внимание оператора к точной цветопередаче лица, верному определению тона и цвета грима имеет большое значение. Бережное отношение к объекту съемки, стремление передать цветовые и световые соотношения — одно из сла-



Кадры из фильма «На вес золота».

гаемых творчества кинооператора и его успеха в изобразительном решении фильма.

Но вернусь к опыту работы над первым в моей практике широкоформатным фильмом «Сон». Может быть, на сегодняшний день кому-то мои рассуждения покажутся азбучными. Однако когда мы начинали снимать этот фильм, то многое нам представлялось неизведанным. У нас не было ни опыта, ни технических данных, на которые мы могли бы опереться. Все детали съемочной и другой техники тогда еще только разрабатывались.



Аппаратура и оптика были далеки от совершенства. Мы действительно чувствовали себя пионерами внедрения этой системы. Очень помогали нам дух творчества, атмосфера дружбы и сплоченности всей съемочной группы и обслуживающих нас технических цехов. В дальнейшем, работая над другими широкоформатными фильмами, в частности над лентами «Только ты» и «На вес золота» (режиссер Е. Шерстобитов), я проанализировал отдельные неудачи в изобразительном решении предыдущих работ. И уже снимая «На вес золота», я поставил перед собой задачу

Кадры из фильма «На вес золота».

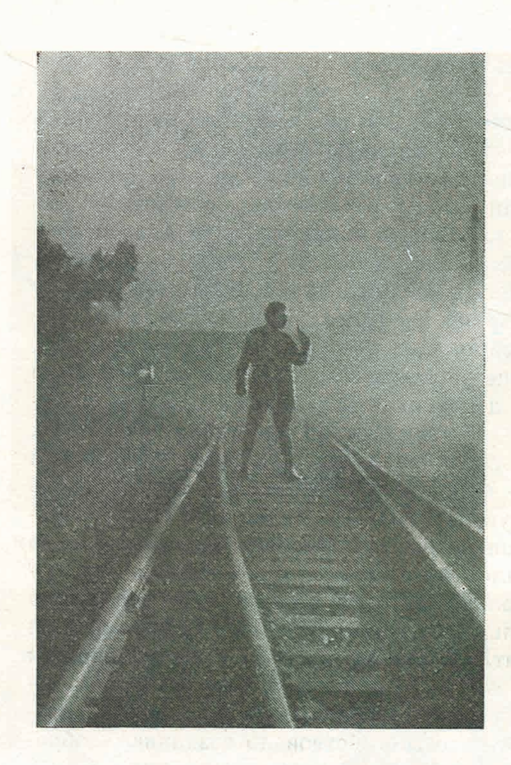
расширить изобразительные возможности широкоформатной композиции и техники съемки.

Материал этого фильма по масштабам изображения требовал широкого панорамного показа действия, ведь сюжет в основном развертывался на безграничных степных просторах, на пыльных дорогах, по которым шли бойцы отряда Завгороднего (героя фильма). Сверкающая под южным солнцем гладь Сивашского моря, широкие, уходящие вдаль пейзажи Арабатской стрелки, да и сами сивашские соляные промыслы требовали развернутого панорамного показа на экране. Во главе с режиссером-постановщиком мы пытались найти ту широту композиционных решений, в которых бы впечатляюще раскрылась среда и действие нашего фильма. За исключением декорации «Штаб» и интерьеров «Телеграф» и «Мельница», все действие фильма происходит на натуре.

Основные натурные съемки проводились в районе Арабатской стрелки и на промысле «Соляное». Необходимо было создать и передать на экране ощущение сильной жары. Для этого я применил в ряде эпизодов контровой свет. Вообще надо сказать, что почти весь фильм снимался при солнечном освещении, что позволяло держать максимально закрытой диафрагму, а это в свою очередь обеспечивало большую глубину резкости. Таким образом нам удалось ярче запечатлеть атмосферу зноя и заброшенности этого пустынного солепромысла. Кроме того, при контровом освещении на экране остается меньше красок, тона становятся мягкими, приглушенными. Все это способствовало созданию изобразительного решения, предусмотренного замыслом фильма.

Я всегда беру с собой на натуру для подсветки дуговые прожекторы «Диги». Это необходимо, независимо от того, на какой пленке я снимаю — 70 мм или 35 мм, цветной или черно-белой. Иногда применяю и отражатели для искусственной подсветки, но в ограниченном количестве,— дуговые прожекторы являются более надежным источником света.

Если в сцене, освещенной дуговыми прожекторами, и возникает небольшое изменение освещенности фона (из-за колебания атмосферных условий), то это не влияет на освещенность лиц настолько, чтобы изображение пришлось забраковать.



Кадры из фильма «На вес золота».

При съемках широкоформатного фильма «На вес золота» я для освещения лиц использовал «Диги», и при этом освещал персонажей только на переднем плане, в то время как актеры, находящиеся на заднем плане, оставались без подсветки, иногда даже почти силуэтными, при свете яркого контрового солнца. Я исходил из того, как это происходит в реальной жизни при контровом освещении: лица людей на далеком расстоянии кажутся темнее тех, которые расположены на первом плане.

В фильме есть и ночные сцены, снятые методом дневной съемки под ночной эффект. Надо сказать, что съемка ночных сцен



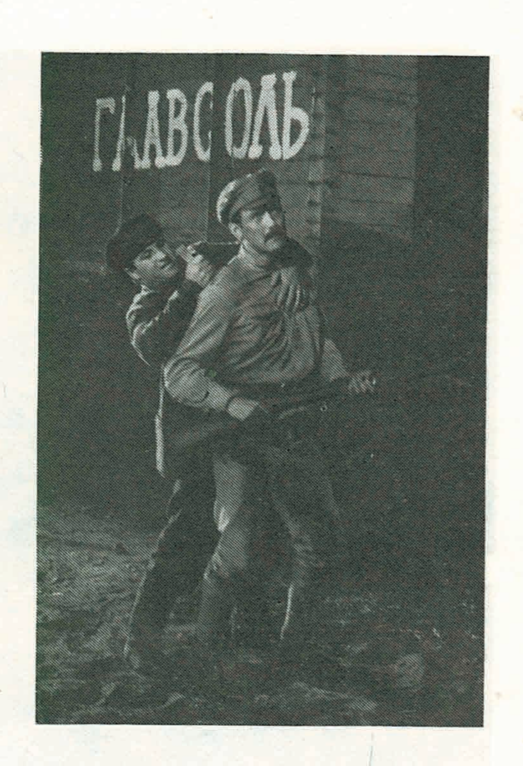
при дневном свете не всегда дает удовлетворительные результаты; очень трудно получить небо необходимой насыщенности и цвета, зачастую оно получается довольно ярким и синим. Если же уменьшить диафрагму с целью притемнить тона, то возникнет чрезмерная синева. Следовательно, основная проблема при данном методе съемки состоит в том, чтобы исключить из кадра небо, если это возможно.

В фильме, о котором сейчас идет речь, производственные условия не позволяли обойтись без дневных съемок под ночной эффект.



И вот наконец после долгих поисков в сцене «Уход Чудненко с промысла и встреча его с Завгородним» мы получили хороший ночной эффект, исключив из кадра изображение неба. В других случаях, когда небо нельзя было исключить из композиции кадра, я применял серо-голубые фильтры. Эти кадры, снятые днем под ночь, хорошо смонтировались с концом сцены, снятой в режимное время, т. е. во время захода солнца.

Пожалуй, одним из самых сложных моментов при дневных съемках под ночной эффект в цвете была съемка пожара на железнодорожной станции, когда банда Лохматовского подожгла вагоны с солью. Но и тут мы добились хороших результатов



«На вес золота».

благодаря тщательной подготовке к съемке, продуманно использовали сочетание темных вагонов со светлыми участками фона, удачно применили дымы, которые перекрывали яркие пятна на фоне. А отступление Завгороднего мы снимали с верхней точки, запечатлев уходящие вдаль рельсы, подсвеченные контровым солнцем, опять же применили пиротехнические дымы, без включения неба в композицию кадра.

Чтобы получить отблески пожара на крупном плане лица Завгороднего, я перед осветительными приборами, которые работали на актера, использовал пылающие факелы. Дым, пламя и тепловые волны, исходящие от них, создали на лице наиболее есте-



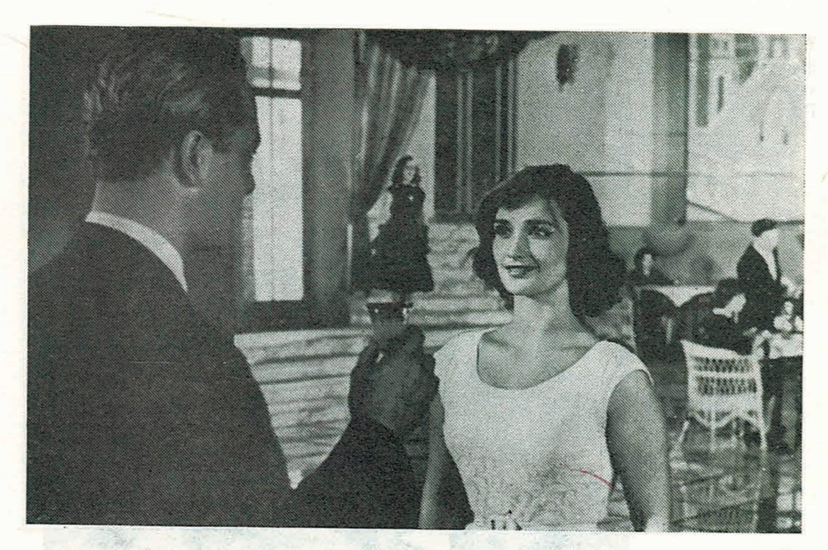
Кадры из фильма «Вдали от Родины».



ственный эффект мерцания от пожара. Разумеется, есть и другие способы добиться аналогичного эффекта, я лишь делюсь своим личным творческим опытом.

В фильме «На вес золота» есть много сцен, снятых с движения. При этом камера у нас всегда находилась на операторском кране или на тележке. При съемке ручной камерой я стараюсь использовать ее так, чтобы это было незаметно для зрителя. Ведь часто кадры, снятые ручной камерой, выглядят неестественно.

В этом же фильме мы прибегали к съемкам ручной камерой довольно часто. Например, в сцене ссоры Марфы с Завгородним, когда она нагоняет его скачущего на лошади, или в сцене побега



«Вдали от Родины».

Чудненко с промысла камера неотступно следует за героями, невзирая на непредвиденные движения их лошадей. В сцене ранения Марфы камера делает резкие переходы с одного крупного плана на другой, а потом наезжает на лежащую на куче соли раненую Марфу и снова перебрасывается на крупный план Ивана. Есть и ряд других сцен, где задействована ручная камера.

В данных конкретных случаях применение ручной камеры расширяло возможность построения сложных мизансцен за счет резких перемещений, изменений ракурса съемки, что создавало у зрителей иллюзию, будто они являются непосредственными свидетелями событий.

Такая динамичная манера подачи материала на широком формате оказывает на зрителей большое эмоциональное воздействие, а это значительный шаг к дальнейшему совершенствованию изобразительного решения.

Мне иногда задают вопрос: какие фильмы я предпочитаю снимать — широкоэкранные или широкоформатные?

Могу сказать определенно: широкоформатные. Я считаю, что широкий формат подчеркивает масштабность и зрелищность фильма. Формат кадра больше соответствует зрению глаза. Перспективы приобретает стереоскопичность и создает большую достоверность. Резкость кадра значительно выше, чем на широком экране, а изобразительный эффект лучше.

Что касается техники съемки фильма на пленке 70 мм, то она на сегодняшний день достаточно проста и требует приблизительно столько же времени, сколько и съемка фильма на пленке 35 мм. Правда, затраты на съемку, обработку пленки и другие процессы производства широкоформатных картин несколько превышают затраты на обычный фильм, однако художественно-эстетические преимущества широкого формата компенсируют это.

Творческая практика постоянно расширяет круг вопросов, на которые мне хочется в меру моих сил ответить, поделиться своими размышлениями с читателем. На предыдущих страницах на конкретных, порой сугубо технических примерах из своей практики я попытался ответить на некоторые из них, в частности коснулся проблем широкоформатного кинематографа, который сегодня уже оставил позади период первых экспериментов и поисков. Но лишь первых поисков, а не поисков вообще, потому что во всех сферах коллективного творческого и научно-технического кинопроцесса экспериментирование, тяга к новым открытиям не только не ослабевают, но постоянно усиливаются и возрастают.

Здесь видится залог дальнейшего успешного совершенствования операторского мастерства в современном киноискусстве. Здесь жизнь выдвигает множество сложных вопросов, связанных с определением подлинных принципов социалистического реализма применительно к стилевому диапазону операторского искусства в кино.

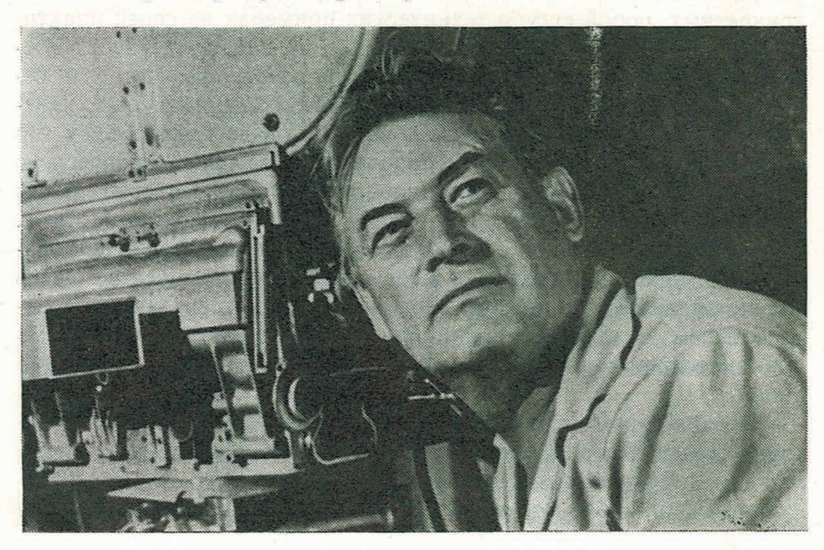
Сегодня огромное значение уделяется глубокому и всестороннему изучению проблемы взаимоотношения фильма и зрителя. Это имеет прямое, непосредственное отношение не только к сценарной основе фильма, режиссерской трактовке, но и к уровню

изобразительной культуры, за что в первую очередь ответствен оператор.

На проходившем в мае 1981 года IV съезде кинематографистов СССР прозвучала интересная и убедительная речь московского кинооператора В. Нахабцева, который попытался обобщить достижения, проблемы и творческие поиски кинооператоров 70—80-х годов. Я позволю себе вкратце остановиться на некоторых ее тезисах.

В последние годы, говорил В. Нахабцев, в нашей профессии идет поиск новых средств зрелищной выразительности в области разных форматов кадра, киноосвещения, пластики, движения. Самое характерное направление поисков и достижений последних лет — отказ от традиционных схем освещения, поиск киноживописности в естественных световых сочетаниях, которые дарит нам природа. Это привело к бóльшей правдивости, легкости, изя-

У кинокамеры оператор В. Верещак.



ществу изображения. И вместе с тем это изящество, легкость, красивость и в меньшей степени правдивость стали в последнее время своеобразной меркой кинооператорской моды, даже штампов. Многие стараются снимать красиво, безотносительно к сценарию и драматургии. И сегодня уже налицо пресыщение формой киноживописности. Нужен более широкий фронт поисков.

Далее выступавший подробно остановился на проблемах занятости кинооператоров, оплаты их труда, технической оснащенности студий и качестве кинопленки.

Думается, что критические высказывания В. Нахабцева подтверждают уже высказанную мною мысль об огромном значении реалистического кинооператорского новаторства, не рвущегося к модничанию, ко всем тем формотворческим изыскам, которые, я глубоко убежден, не привьются в нашем кино. Они не лежат на его главных путях развития. Они чужды ему.

Е. Матвеев и М. Черный на съемках фильма «Цыган».





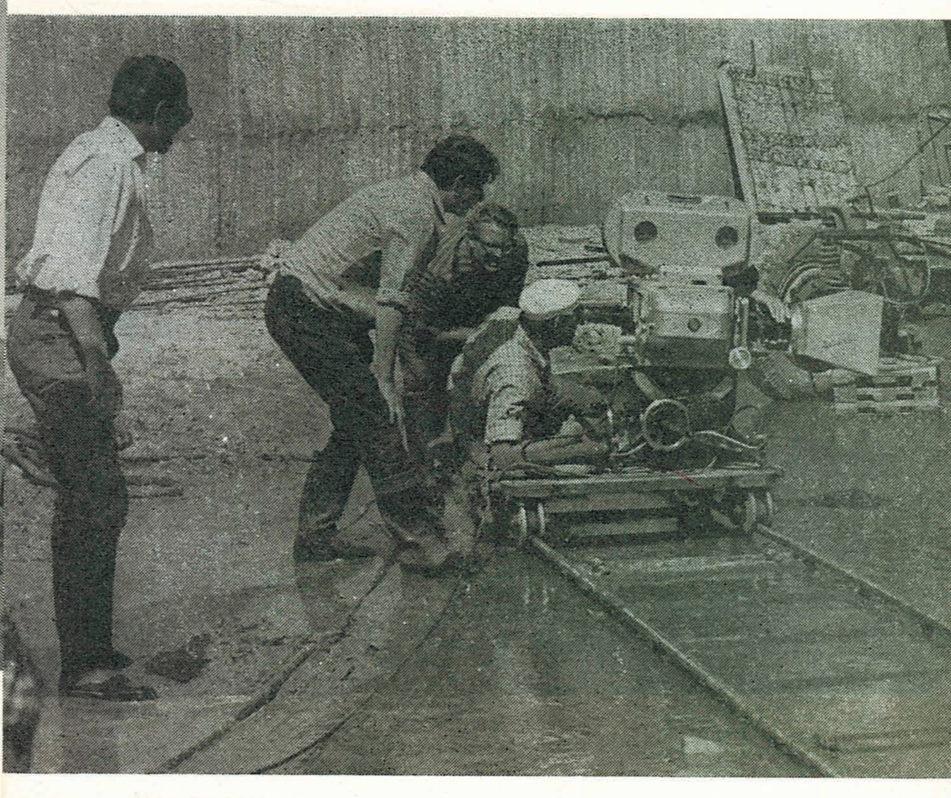
Рабочие моменты съемок «Цыгана».

Моя позиция в этом четкая и определенная. С нас, художников кино, спрос теперь вдвойне: мы несем ответственность не только за свой личный труд, но и за уровень фильма в целом, и нельзя забывать, что результат нашей работы выносится на суд миллионов зрителей.

Искусство современного оператора отличается развивающимся разнообразием направлений и почерков, яркостью художественных индивидуальностей. В фильме, кроме драматургии, исполнительского мастерства, сегодня большую роль играет материаль-

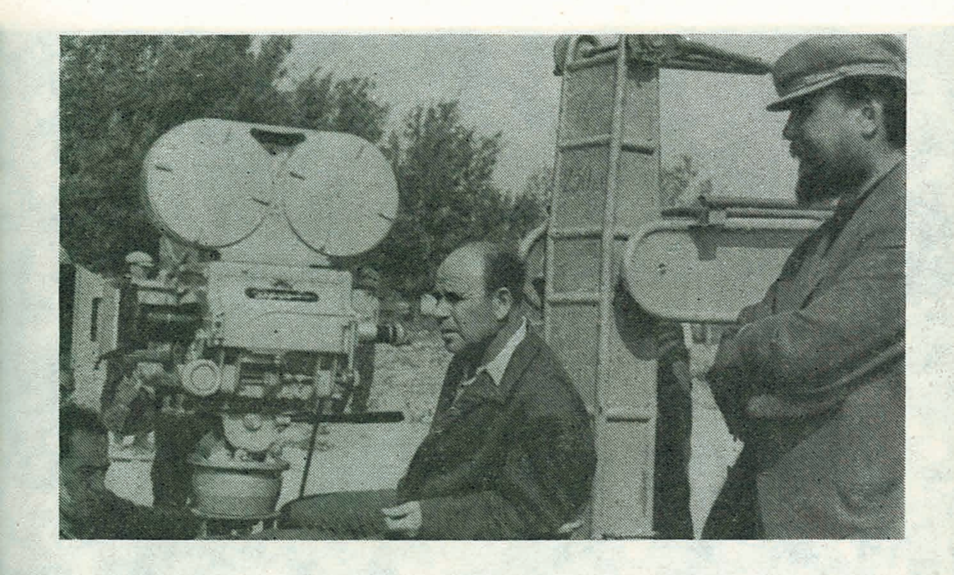


ная среда, в которой происходит действие. Содержание картины, ее идея воплощаются прежде всего через показ в этой среде человека, его характера, поступков и переживаний. Наше восприятие экранного образа неразрывно связано с восприятием окружающей его обстановки. В фильме так же, как и в жизни, человек живет в органической взаимосвязи с материальной средой, которую не следует воспринимать как нейтральный фон или просто обозначение места действия,— это важный элемент образного решения фильма, раскрытия его идейной сути.



На съемках фильма «Цыган».

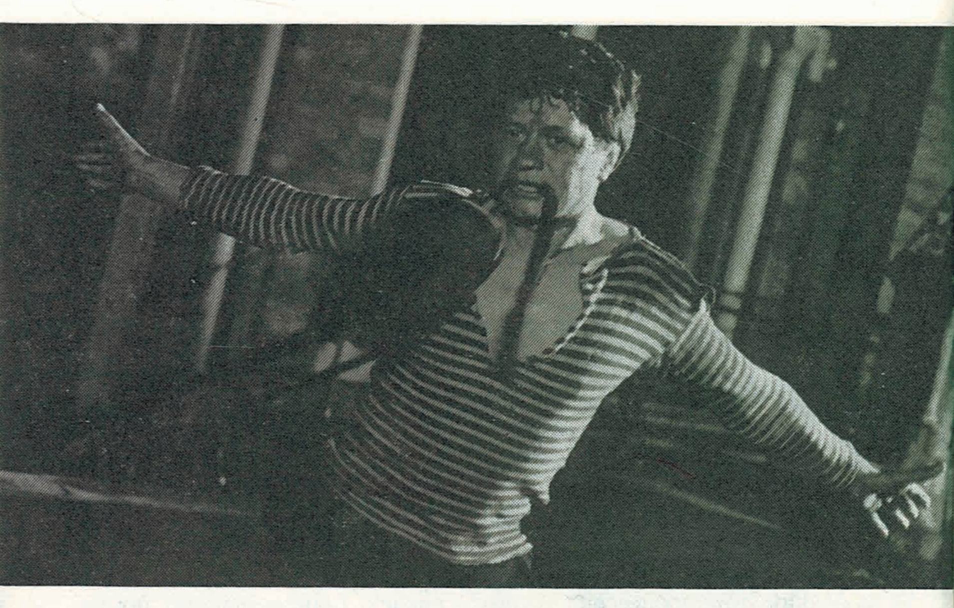
Творчество украинских мастеров обогатило и продолжает обогащать современный киноязык, его лексику интересными открытиями в области изобразительных форм. Этот язык достаточно эмоционален. Амплитуда стилистических и операторских поисков в рамках социалистического реализма достаточно широка. И мы вправе ждать от теоретиков кино серьезных, обстоятельных ис-



следований тех процессов, которые происходили и происходят в изобразительной культуре кинематографа.

У нас есть операторы, чье творчество знаменует целые этапы в развитии киноискусства и, бесспорно, заслуживает самостоятельного изучения.

Сегодня каждый фильм, его идеи, изобразительное решение, портреты героев, пейзажи, динамика раскрытия сюжета и т. д.— это многоплановое произведение, представляющее собой сложную полифункциональную систему. Операторское искусство — важнейшая ее составная. Найти пластические приемы: композицию, свет, ракурс, цвет, которые бы не только гармонично вошли в фильм, не нарушив его тональность, но и углубили его идейное содержание, усилили эмоциональное воздействие,— вот задача, которую должен ставить перед собой оператор, приступая к созданию кинокартины. Всегда ли эта задача ставится столь принципиально и решается успешно? К сожалению, не всегда. На наших экранах



Л. Быков в фильме «Разведчики».

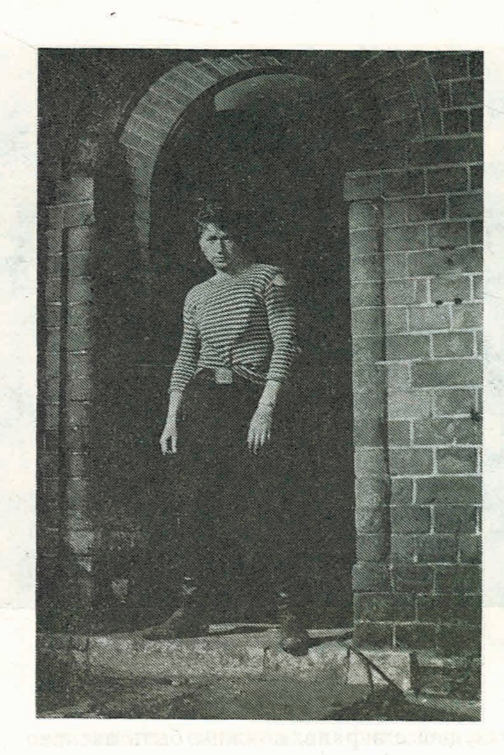
появляется еще немало фильмов, созданных без таланта, без вдохновения, наконец, просто без должного чувства ответственности перед многотысячной аудиторией зрителей. Кинокритика, особенно когда речь идет о творчестве молодых, справедливо указывает на чрезмерную увлеченность темами и сюжетами камерного характера, между тем как важные социально-нравственные проблемы, художественная разработка которых так важна сегодня, не получают желаемого воплощения на экране. Словом, недостатков, упущений в нашей работе еще немало. Но, как правило, анализируя их, киноведы апеллируют в основном к драматургам и режиссерам, а о нас, кинооператорах, о наших просчетах и недоделках говорят крайне редко. Думаю, что в борьбу



Кадр из фильма «Разведчики».

против серости, скуки, ползущей с экрана, должны быть активно вовлечены и операторы.

Сегодня интерес к киноискусству не иссякает, несмотря на пессимистические прогнозы некоторых исследователей, пытающихся убедить в том, что массовый зритель постепенно уходит из кинотеатров, что тяга к туризму и автотуризму, к чтению, спорту, наконец, все возрастающее влияние телевидения вскоре оттеснят кинематограф на дальний план. Однако социологические данные последних лет начисто опровергают эти предположения. Советское кино, родившись в пору Великой Октябрьской революции, в наши дни пребывает в постоянном развитии, возможности его из года в год расширяются, появляются новые имена



Л. Быков в фильме «Разведчики».

талантливых, самобытных художников, которые обогащают лучшие традиции отечественного киноискусства. Этот факт неоспорим. Именно поэтому спор об угасании популярности кинематографа, с моей точки зрения, неправомочен. Речь должна идти о другом — о возрастании требований к идейно-художественному качеству кинопродукции в целом и конкретно ко всем компонентам фильма.

Само время выдвигает перед нами, деятелями кино, новые проблемы, новые цели. Но непреложным остается стремление добиваться в творчестве органичного единства строгой партийности и высокой художественности. Здесь не может быть ни ма-

лейших уступок и компромиссов. В лучших наших фильмах, в их изобразительном решении ярко и содержательно раскрывается советский образ жизни, героический, гуманный характер советского человека, красота и величие нашей любимой Родины. Отобразить это все на экране образно и эмоционально невозможно с «нейтральных» позиций. Любовь к Родине — это не только восторженное созерцание красивых пейзажей, это прежде всего чувство активной сопричастности каждого к тому, что происходит на нашей земле, к заботам и тревогам нашего народа.

Передать эти чувства зрителям можно только будучи истинным патриотом.

Партийная, политическая устремленность художественных поисков кинооператоров действенно способствует усилению влияния киноискусства на умы и сердца кинозрителей.

Вчитавшись в предыдущие страницы и, может быть, еще и еще раз вспомнив и посмотрев некоторые фильмы, читатель, я надеюсь, по-новому, более осознанно отнесется к таким терминам, как «композиция», «свет», «кадр», «портрет», «пейзаж», «кинотехника», «статическая съемка», «съемка с движения» и т. д.

Вообще, возвращаясь к написанному, хочется еще раз подтвердить: кинооператорское искусство неотделимо от других компонентов целостного кинопроцесса, в основе которого должна быть заложена социальноактивная, высокохудожественная, профессиональная кинодраматургия. Мы же, кинооператоры, своим творчеством должны способствовать тому, чтобы сюжет, конфликты получили свое развитие во времени и пространстве, чтобы герои были живыми, достоверными, чтобы их действия вызывали сопереживание зрителей. В связи с этим необходимо сказать о том непреходящем значении, которое приобретают сегодня прочность, боевитость мировоззренческих позиций, глубокая идейная убежденность, — именно они служат художникам надежным ориентиром в их неустанных поисках и творческих открытиях, позволяют проникать в правду нашей советской социалистической жизни и утверждают ее на экране как прекрасное.

В этой книге мне хотелось показать, отталкиваясь от классических примеров из истории кино, а также от своего творческого

Кадры из фильмов: «Партизанская искра» (вверху слева) и «Разведчики».

опыта, сколь сложна природа жанрово-тематических и сюжетно-образных связей кинопроизведения и сколь впечатляющим и действенным может быть фильм, если в нем найдено единство его пластических компонентов.

Рассматривая изобразительную основу киноискусства как единую художественную систему, или, точнее, как важнейшую часть художественной системы кино социалистического реализма, я стремился на конкретном материале доказать, что в сферу интересов кинооператора входят не только важнейшие проблемы образного отражения мира, но и профессиональная, гражданская ответственность за упрочение контактов киноискусства с жизнью, задачи идейно-политического, эстетического воспитания миллионов зрителей. За этим стоит огромная работа над осмыслением и обобщением накопленного нашим искусством опыта и освоением его потенциальных возможностей.

На это направлено и постановление Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии». Этот документ воспринят всеми кинематографистами как новое проявление заботы Коммунистической партии и Советского правительства о дальнейшем повышении роли киноискусства в формировании духовного облика и эстетических взглядов советских людей. Он предусматривает комплекс мер по созданию наиболее благоприятных условий для творчества и кинообслуживания населения. Объективно и принципиально говорится о некоторых недостатках и ошибках в фильмопроизводстве и кинопрокате, глубоко и всесторонне анализируются причины этих недостатков, вскрываются неиспользованные до сих пор резервы для улучшения работы киностудий и кинообслуживания зрителей. Одновременно обращено большое внимание на улучшение технической оснащенности кинематографа, в частности речь шла и о повышении качества кинопленки, обеспечении кинооператоров более современными съемочными камерами и другими видами кинотехники для того, чтобы в дальнейшем расширить художественные возможности операторской работы. Предусматривается также и целый ряд мер



На съемках «ЧП». Слева направо — В. Ивченко, А. Прокопенко.

по улучшению материального стимулирования работы создателей кинофильмов, и в том числе кинооператоров.

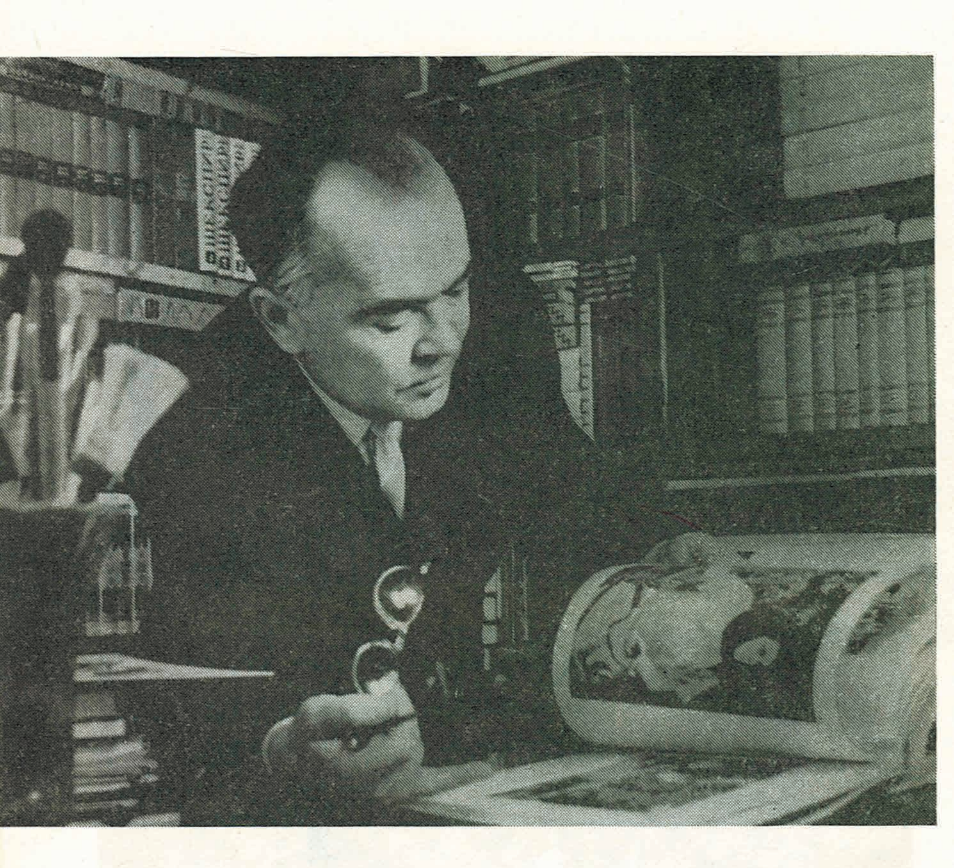
Таким образом, создаются все более широкие возможности для творчества кинематографистов, для дальнейшего усиления воздействия нашей деятельности на умы и сердца миллионов людей. В то же время повышается и наша ответственность за создание фильмов высокого идейно-художественного качества. Этого требуют зрители, ждущие от нас, мастеров советского кино, новых открытий, новых фильмов, несущих на экраны всего мира вдохновенную правду о советском обществе, о новых успехах в коммунистическом строительстве, о неутомимой борьбе партии и народа за разрядку международной напряженности, за мир на планете.



А. Пищиков.

С. Шахбазян.

М. Черный, Андре Дебри
(слева направо)
и А. Швачко (крайний справа).



А. Войтенко.

В. Квас.

С. Герасимов, Т. Левчук, М. Черный (справа налево)





Черный-младший на съемках фильма «Мятежный Орион».

СОДЕРЖАНИЕ

Михаил Кириллович Черный

ЧЕРТЫ ОПЕРАТОРСКОГО МАСТЕРСТВА

Размышления кинооператора

Киев, «Мыстэцтво», 1985.

В издании использованы фотоматериалы *Г. Б. Скачко*

Зав. редакцией *С. Н. Пильчевская*
Редактор *С. П. Снежко*
Художник *Ю. В. Бойченко*
Художественный редактор *А. Д. Стеценко*
Технический редактор *Л. Л. Николенко*
Корректор *Н. М. Шугай*

Информ. бланк № 1645

Сдано на производство 21.11.84. Подписано к печати 13.05.85. БФ 18069. Формат $70\times108^{1}/_{32}$. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Способ печати высокий. Усл. печ. л. 6,65. Усл. кр.-отт. 6,65. Уч.-изд. л. 7,48. Тираж 1600 экз. Зак. 4—404. Цена 85 к.

Издательство «Мистецтво», 252034, Киев-34, Золотоворотская, 11.

Киев, книжная фабрика «Жовтень», Артема, 25.

Черный М. К.

Ч-49 Черты операторского мастерства.— К.: Мистецтво, 1985.— 151 с., ил.

В пер.: 85 к. 1600 экз.

Автор этой книги, один из ведущих кинооператоров Киевской студии художественных фильмов им. А. Довженко, заслуженный деятель искусств УССР, лауреат Государственной премии СССР, посвятил свой труд раскрытию сложной природы операторского искусства, обобщению опыта, накопленного советской операторской школой. Эта книга относится к числу немногих работ из области киноведения, где рассматриваются специфика и слагаемые операторского мастерства. Издание, несомненно, вызовет интерес у практиков, теоретиков и многочисленных любителей кино.

Ч $\frac{4910020000-134}{М207(04)-85}$ 66—85 85.37

